

ابراهيم الحجري

المتخيل الروائي العربي

الجسد، الهوية، الآخر



مقاربة سردية أنثروبولوجية

المختصر في الروايات العربية

إبراهيم الحجري

المتخيل الروائي العربي

الجسد ، الهوية ، الآخر

مقاربة سرد - أنثروبولوجية



2013



- الكتاب : المتخيل الروائي العربي - الجسد، الهوية، الآخر
- تأليف : إبراهيم الحجري
- الطبعة الأولى 2013
- عدد النسخ 1000 نسخة
- عدد الصفحات : 216
- حقوق النشر محفوظة
- الإخراج الفني: مناف نفاع
- ISBN: 9789933464202

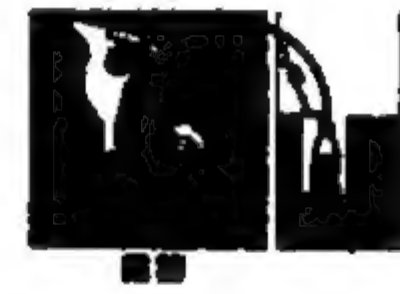
الناشر:



08 شارع محمد طويلب
سيدي احمد - ولاية الجزائر
Tel: 0021321717302
MOB: 00213553437195
FAX: 0021321717536
email: alg.syr@hotmail.com



دمشق ص. ب : 2322
+ 963 11 56399561
+ 963 11 56399560
+ 963 944 624 693
safi_nayaa@hotmail.com
muhakat2009@hotmail.com



سورية -
هاتف:
فاكس:
جوال:
البريد الإلكتروني :

الإشراف العام
صافي علاء الدين

Copy Right © AlNaya Publishing

لا يسمح بطباعة هذا الكتاب أو تصويره أو نسخه
بأية وسيلة من الوسائل إلا بإذن خاص ومسبق من الناشر.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, including recording, or any information storage and retrieval system, without permission in writing from the publisher.

إلى
سعيد يقطين؛
عبد الكبير الشرقاوي؛
فاطمة طحطح،
وشير القمري
أساتذة وأصدقاء...

توطئة

حققت السرديات درجات كبيرة من النجاح على مستوى البحث في تشكلات الخطاب السردى كيفما كان نوعه قصة أم رواية أم مقامة أم سيرة، نصا تراثيا كان أم حداثيا. وبلغت بذلك مراق هامة بخصوص ملامسة أسئلة البناء والشكل اللذين يميزان العمل السردى، رابطة إياهما بالمقصدية العامة أو الإرسالية المتوخاة من وراء إنتاج النص السردى.

وبعد أن راكمت الأبحاث والدراسات السردية نتائج مهمة في هذا المجال لاحظ كثير من المهتمين بهذا المجال أن ذا الحقل، في غياب تجديد أسئلته وتوسيع دائرة اهتمامه على مستوى تناول جوانب النص وفتح آفاق التحليل والمقاربة بالانفتاح على قضايا وانشغالات بديلة، سيسقط في التمييط والتكرار. لذلك، فقد اجتهد بعضهم في وضع تصورات بخصوص المسارب التي يجب أن تمييط السرديات عنها اللثام وتفتحها لتوسيع زوايا النظر في العمل السردى، وتطوير أدواتها وأساليبها في التناول والتحليل والمقاربة والدراسة. فلم يعد همها كشف طرق الصياغة وتشكل بنية الخطاب، بل امتد اهتمامها إلى الانشغال بأسئلة المتن الحكائى وبنية الحكاية التي كانت حكرا على السيميائيين.

لقد ثبت أن السرديات قادرة على تقديم إجابات مهمة ليس على مستوى بنية الخطاب السردى فحسب، بل كذلك على مستوى بنية القصة (المتن الحكائي) وأكثر من ذلك، على مستوى بناء الدلالة ورمزيات المعرفة التي يقدمها هذا المتن.

لذلك توجه مجموعة من الباحثين في مجال السرديات نحو طرق أبواب جديدة تخول للبحث إغناء تصوراتها وإثراء قضاياها وتوسيعها نحو آفاق تمدد صيغ الاجتهاد في إرساء أرضيات متنوعة للحفر السردى، فتمت الاستفادة من علوم أخرى تندرج ضمن الإنسانيات، حيث انفتح السرديون على السيكلوجيا التي قدمت نتائج هامة حول تحليل نفسية الشخصيات الروائية والقصصية ومدى تأثرها بواقعها السوسيوثقافي وعلاقة نفسية الشخصيات الروائية والسردية بنفسيات المؤلفين، بل وإمكانية اقتراح علاج لها بعد استيضاح مسببات هذه العقد، وبعد تفهم أن هذه الشخصيات لا بد أن تكون لها علاقة ما بمشاكل الإنسان الذي يشترك معه الكاتب في الهموم والمطامح والقضايا والأسئلة اليومية. وانفتحوا على السوسيوولوجيا؛ وما قدمته من إنجازات لخدمة المشروع السردى؛ فدرسوا علاقة الرواية والقصة القصيرة بالمجتمع الذي أنتجت فيه؛ والقضايا المجتمعية التي تقترحها، كما انكب باحثون آخرون على دراسة النصوص الروائية والسردية كمصدر لتفاعل الأدبي المتخيل مع الوثائقي التسجيلي بقصد استخلاص فلتات تاريخية توثق للواقع أو المحيط الذي أنتجت فيه. ففي نهاية المطاف لا يأتي الروائي أو السارد بمادته من الفراغ. إنه يستعيرها من الواقع الذي يعيش فيه ويتفاعل معه.

وبما أن النص السردى ينتج ضمن سياق معين محكوم بوضع سوسيوثقافي له أسئلته وقضاياها، فهو نتاج غير مفصول عن هذا الوضع.

بحكم كونه إفرازا لسجال داخلي قوي هز ذاتية المؤلف؛ إنه (النص السردى)، على هذا فضلا عن كونه شكلا خطابيا وأسلوبا فنيا للتعبير وهيكلًا بنائيًا منسقا وفق خطة يتبناها المؤلف؛ بوصفه منتجًا، ومعينا ينضج بالمعنى؛ وخطابا يفور بالدلالة. وهنا لابد أن يدخل في سجال مع طرفين لكي تتحقق آفاق المعنى، وهما المؤلف (المنتج) من جهة؛ والقارئ الذي يعطي لهذا النص معناه بناء على ما يسمى بالتأويل. وهذا التأويل لا ينبثق عن فراغ، بل يتشيد وفق منطق قرائي مؤسس يدخل في حوار مع النص السردى من خلال مساءلة عامة ومسحية للمؤشرات التي يقترحها، وفي استحضار تام لإمكانيات التضافر بين بنية الخطاب وبنية القصة وبنية المعنى أو الدلالة، لكن المشكل الذي لازم هذه الأبحاث التي تخوض مستويات النص السردى النحوية والصرفية والدلالية هو أنها تفصل بين بنياته هاته؛ ولا تدرسه في استحضار التناغم بين هذه المستويات كلها، مما يجعل التحليل مبتورا ولا يؤدي نتائجها في إطار احترام خصوصية النص السردى. إذ في غياب استحضار أهمية الانطلاق من الخصوصية البنائية لكل من الخطاب والقصة في أي عمل سردى، يبقى أمر تأسيس الدلالة، من خلال تحليله، مستعصيا لأنه سينبثق عن دوال ومؤشرات لم يتم تمحيصها جيدا في إطار حوارها فيما بينها داخل النص وتفاعلها المتناغم من أجل إنتاج معنى يدركه المتلقي داخل سياق معين.

ويبدو أن السرديات بانفتاحها على الإنسانيات سوف يتاح لها أن تُغنى سواء على مستويي المضمون أو المنهج. ومن العلوم التي يمكن الاستفادة منها على هذا النحو: الأنثروبولوجيا بوصفها علما يهتم بأسئلة الإنسان وقضاياها في علاقاته المتشعبة مع الطبيعة ومع الآخر، منهجا ومتنا.

مدخل عام
نحو سرديات (أنثروبولوجية)

1 - الرواية والتفاعل النصي:

من الإجراءات الأسلوبية والتقنية التي توجهت إليها الرواية العربية بوصفها خطاباً متجدداً، بعد أن أحست بضيق أفق البنيات الخطابية التي أضحت تتكرر وتنمط نجد الانفتاح على نصوص أخرى سابقة أو محايثة، إذ إن التقنيات تكاد تكون محدودة فيما يظل المتن مشرعاً. وهو الأمر الذي لم ينتبه إليه الروائيون إلا في وقت متأخر. فالتجريب مثلما يمكن أن يطول الشكل أو الخطاب السردي؛ فكذلك يمكن أن يطول بيئة المحكي بحكم أن لكل حكاية فلولحكاية بنيتها ولها أسلوبها كما لها نظامها الذي يتغير من رواية إلى أخرى، وبالتالي يمكن للروائي أن يجتهد على مستوى إرساء بنيات حكاية متميزة ونشطة تتماشى مع دينامية التصورات الخطابية التي تروم الابتكار والتجديد في كل رواية على حدة.

وقد أفادت هذه التقنية الروائية كثيراً الروائي في التخلص من عبء جمع المادة الحكائية مادامت متوفرة في نص آخر مثل فكرة أو قصة أو أسطورة أو وقفة تاريخية أو سيرة شخصية لبطل من الأبطال، بحيث إن هذه المادة تشكل أرضية خصبة لاشتغال الروائي الذي عليه أن يتدخل لعجن المادة من جديد بهدف تحويلها واستثمار أسئلته الجديدة فيها وخلق منها متناً جديداً يحين قصة العمل السالف ويطيل عمره القرائي بشكل آخر وفي قناة أخرى؛ ويمد الجسور بين الأجناس والخطابات والنصوص.

إن عملية التناص مع نصوص أخرى وعجن مادتها في عمل روائي جديد مهما كانت نوعية هذه النصوص وطبيعتها؛ تجعل من عملية الإنتاج عملية تقنية صرفة، لأن الروائي يشكل مادته من صميم مادة متوفرة أصلاً، حتى وإن لم تكن هي بالتحديد. فانشغاله يبقى أسلوبياً أكثر منه تخيالياً، ومع ذلك فهذا لا يُنقص من قيمة العمل، خاصة إذا أحسن صاحبه صنعته؛ وحوار مادته بالشكل الذي يجعل منه عملاً بروح جديدة؛ ويتضمن أسئلة مغايرة تتماشى مع متطلبات العصر ورغبات الإنسان الحالي. فالمعروف أن المعرفة تتمدد وتستمر، لكن في قوالب جديدة وأعمال مختلفة ومتعددة، فضلاً عن كون الروائي يأخذ أنفاسه ويجدد أدواته وحماسه بتشغيل ذاكرته النصية كما يمنح نصه الثراء والغنى، ويجعله موصولاً بمقروئه ومقروء المتلقي. ويغدو النص الروائي أكثر ارتباطاً بسياقه التأليفي والنصي وهويته الأجنبية المتجذرة. بهذا المعنى، يغدو النص حقلاً ورشياً يجرب، من خلاله الروائي، تصوراً تقنوياً ينم غالباً عن وعي نقدي. ومن النصوص الروائية ما يفتح على التراث الصوفي مستلهماً منه قصصه وشخصياته⁽¹⁾ ومشتغلاً عليه كمادة للسرد، ومنها ما يجعل مادة له السيري والذاتي المعاش حياتياً⁽²⁾. ومنها ما يتفاعل مع مادة تاريخية أو شخصية تاريخية⁽³⁾، ومنها ما يستلهم التراث الأسطوري⁽⁴⁾؛ ومنها ما يقحم نصوصاً حرفية من كتاب آخر له علاقة معينة

1- كنموذج، نذكر بعض روايات جمال العيطاني: حطط الغيطاسي، دار المسيرة، بيروت، ط 1، 1981م، كتاب التجليات، دار المستقبل العربي، القاهرة، 1987م.

2- نموذج رواية فوزية سالم شويش «رحيم الكلام»، دار أزمنة، عمان، الطبعة الأولى، 2007م.

3- نموذج رواية العلامة لأحمد سالم حميش تستلهم شخصية (ابن خلدون) لتبني عليها محكياً سيرياً غيرياً.

4- كنموذج، نذكر: روايات إبراهيم الكوني، رواية سعيد العلام "مدائن نون"، مثلاً ورواية مها حسن: "تراثيل العدم" منشورات الكوكب، رياض الريس، ط 1، 2009.

بالمحكى دون تعليق من الرواة على مضمونه، إلى جانب المحكى الرئيسي، وذلك عبر طريقة التناوب⁽¹⁾ إلى غير ذلك من نماذج التفاعل مع نصوص مكتوبة أو شفوية كلها تؤدي نفس الدور والوظيفة؛ سواء على مستوى الخطاب أو على مستوى الدلالة العامة للنص السردي الروائي خاصة.

2 - الرواية وانفتاح الخطاب:

أصبحت الرواية العربية الجديدة ورشا مفتوحا على التجريب؛ ولم تعد ذلك الخطاب الصافي الذي يحكى فقط أو يروي أحداثا واقعية أو متخيلة تقوم بتجسيدها، بشكل من الأشكال، شخصيات قد تكثر أو تقل بحسب طبيعة الرواية والرسالة المبتغاة، بل أصبحت خطابا منفتحا يتسع أفقه لاستتضمار خطابات أخرى تقترب من السرد أو تبتعد عنه، وكلها يأتي ليقوم بأداء وظيفة معينة في النص؛ أسلوبية كانت أو دلالية، ولا يكون حشرها مجرد ترف أو إقحام زائد، بل مبنيا على أساس وعي بوظيفية النظام النسقي لمكونات العالم الروائي. ومن هذه الأنماط التي يفتح عليها المتن الروائي نذكر:

• تمديد النص لاستيعاب خطابات من قبيل: المثل، النادرة، الخبر، النكتة، الخطاب الدارجي، اللغة العامية، اللغات الأجنبية، الحكاية، الخرافة، الأسطورة، المقامة، القصة، الجغرافيا، الرحلات، الشعر، الزجل، المقال الصحفي، الخطاب الإشهاري، النقد الأدبي (الميتاروائي)، الهوامش،

1- انظر رواية سابق المسافات الطويلة، عبر الرحمان منيف، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 2007م، مثلا.

البحوث، الأغنية، السينما، المسرح، الفلسفة، الاقتصاد... وترد هذه الأنماط في جسد المحكي الروائي، غالبا بشكل جزئي، عن طريق حضور ما يحيل عليها من مؤشرات ودوال. وأحيانا، بشكل كلي، عن طريق استلهاهم نصوص تامة أو شبه تامة من كتب أو نماذج معروفة لدى المؤلف والقارئ معا.

• العودة إلى المنسي والهامشي والنفسي والمحرم والمحظور، بمعنى أن النص الروائي غدا عملا حفريا أركولوجيا ديناميا لا يستقر عند حدود الجاهز؛ ولا يطمئن للمألوف. لذلك انصب اهتمام الروائيين الجدد على الحفر في الذاتى النفسى والجوانب المظلمة من حياة الشخصية وفتح علبتها السوداء التي غالبا ما كانت تظل بعيدة عن الاعتبار في الكتابة السردية العربية لدوافع ذاتية وأخرى أيديولوجية، تتحاشى الإسقاطات التي غالبا ما يقوم بها فعل القراءة بين الشخصية والراوي، خاصة إذا ما كانت الرواية تحكي بضمير المتكلم. إذ إن الثقافة السائدة تمنع الذات من التعبير عن نفسها وعن مكوناتها وأسرارها الدفينة، غير أن الروائيين الجدد اقتحموا هذه العقبة؛ وجعلوا، من رهانات الكتابة المتجددة والجادة، كشف القناع عن أسئلة الذات؛ وكسر الحواجز، تلمعا نحو استنطاقها عبر المحكيات السردية؛ رواية كانت أو سيرة، لأن تصحيح المسار البشري وأحواله رهين بمعرفة ما يقض مضجع النفس البشرية وما يقلق وجودها الأنطولوجي.

وهكذا باتت العلب السوداء للكتاب معروضة ومفتوحة أمام القراء عبر ما يحكون، صحيح أنه ليس كل محكي، بالضرورة، يتوفر على السير ذاتي للكاتب، أو أنه ليس كله محكيا ذاتيا، لكنه يتوفر على جزء مهم منه.

وأحيانا يصرح الكتاب بذلك أو يكون للقارئ فرصة التعرف على تلك المعطيات من خلال المعلومات البيوغرافية للمؤلف. ويعد هذا الالتفات إلى الذات، من خلال محاوره بواطنها وحفزها على البوح والإفصاح عما يورقها، مبادرة قوية نحو إصلاح أعطاب هذه الذات التي قد تنتقل من الذات الفردية إلى الذات الجمعية، وترميم تصدعها ورتق تمزقاتها العميقة؛ بعد أن كانت، لمدة طويلة، متكئمة على آلامها ومنغلقة على نفسها في كبرياء مرضي. وبهذا تكون الرواية قد أعادت الاعتبار إلى الشخصية عبر الإنصات إليها ونشر غسيلها. ولعل مجرد البوح هو تخفيف من الضغط النفسي الذي يقرص على الذات ويحجب عنها هواء التحرر والتوثب والانعقاد، ويمنع عنها الضوء.

وأضحى، في كثير من الأعمال الروائية، الهامشي والمنسي شيئين أساسيين في المتن. وبات من اللازم الالتفات إلى كل ما له علاقة بالإنسان، قل شأنه أو كبر. فليس هناك ما يجب أن يهمل من قضايا الإنسان وتعالقاته مع عناصر الكون والمحيط. إذ كل ما هو هامشي يؤدي دوره ووظيفته في إطار هامشيته، وكل ما هو منسي قادر على إضاءة جوانب وجودية وسوسيوثقافية من حياة الإنسان المقصود بهذا السرد وهذا الإبداع⁽¹⁾.

ولم تقف الرواية عند هذا الحد من الجرأة والاقتحام، بل وصلت إلى درجة جعل الطابوهات والمحرمات موضوعا للنقاش والتساؤل والكشف.

1- انظر مثلا رواية حسن رياض «أوراق عبرية»، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، الطبعة الأولى، 1997م. حيث نتحدث عن التاريخ المنسي لليهود بالمغرب، وتخييل ما يشبه حفريات لهذا العالم. وكذا رواية الحبيب الدائم ربي، زريعة البلاد، العمدة للنشر، البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2004م، حيث يذهب السارد إلى تقشير التاريخ المحلي مقدما للقارئ تفاصيل إثنوغرافية عن الواقعي والمتخييل لقرية ضاربة في العمق البدوي اسمها سيدي بنور.

وبعد أن كان الأمر يقود إلى النبذ والانتقام والحصار والسخط الشعبي، وبعد نضال مرير أدى ثمنه، غالباً، كتاب وروائيون كثيرون، أصبح المتن يستبيح هذه الطابوهات وينتهكها علانية ودون حجب. ويتعلق الأمر بالمعتقد الديني في مثل قول الساردة: "تساءلت بصوت خافت وخفت أن يسمعي أحد: هل فعلاً يقف الشيطان هنا؟ هل يشعر بنا وبحصاننا؟ كيف أستطيع التأكد من ذلك؟ لو سألت أحد المشايخ لاتهمني بالكفر... لم علينا أن نسلم دون أن نسأل؟ أليس من حقنا أن نسأل ومن حقنا أن نجد إجابة؟ ومن حقنا أن نقبل بها ومن حقنا أن نرفضها؟ ألم يخلق الله لنا عقلاً لنستخدمه؟ لم يُحرّم علينا استخدامه؟ ألم يستغفر سيدنا إبراهيم عليه السلام؟ ألم يخاطب الله طالبا الدليل؟ ألم يقل "ليطمئن قلبي"؟ ألم تأت الإجابة؟ أين نحن من هذا؟ لماذا يطلب منا الاستغفار عندما نسأل؟"⁽¹⁾، وتضيف متهمكة من النظرة الضيقة التي تتبناها بعض الجهات الرسمية التي تُنصب نفسها حامية للدين والأعراض على مقاس أيديولوجي يخدم مصالحها: «هل يعي هذا الرجل ومرافقوه في السيارة أن الله ليس بحاجة إلى صلاة (غصب)؟ هل الله بحاجة إلى جسد يركع ويسجد دون إحساس أو دون رغبة؟»⁽²⁾

فضلاً عن ذلك، اهتم المتن الروائي بجسد (الجنس) والصراع الطبقي (السياسة). حيث بات بإمكان العديد من الروائيين تناول موضوعة الجنس ووصف الجسد ورغباته واشتهاءاته واشتباكاتة الحميمية، كما أضحى ممكناً أن يطرّقا أبواب المجال السياسي عبر فضحه وانتقاده وإبراز عيوبه واختلالاته من غير أن يكون ذلك مدعاة للمضايقة والمتابعة، بعد أن

1- أميرة القحطاني: فتنة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2008م، 133.

2- أميرة القحطاني: المصدر نفسه، ص 36.

حصلت تراكمات تعودَ عليها الشأن الثقافي، وبعد أن تخلصت الكتابة الإبداعية، تدريجياً؛ وحسب الآفاق العربية ومدى تقدمها في توسيع نطاق الحريات العامة، من الرقابة الأخلاقية والفقيهة اللتين لا تفصلان بين الواقعي والمتخيل، إذ تُسقط أحدهما على الآخر، وتخلط بين الكاتب والروائي والشخصية؛ وتجعلهم عناصر متطابقة، بما يتيح لهما محاكمة المؤلف ومتابعته بتهمة المس بالحياء العام وقيم المجتمع. وهي أحكام تسيء إلى الإبداع وتكرس الفهم الخطي للنصوص الإبداعية⁽¹⁾.

لقد شكلت هذه الاقتحامات الروائية للخطوط الحمر لهذه الثيمات (Thèmes) والموضوعات حفریات على مستوى السرد في مناطق معتمدة من أسئلة الإنسان؛ وما يرتبط بها من قضايا متشابكة تهم انشغالاته الباطنية والخفية التي غالباً ما لا يصرح بها في غير الإبداع بصفة عامة والسرد الروائي خاصة.

3 - تشغيل الأسطوري:

من التوجهات الروائية الجديدة نجد الانشغال بالمرورث الإنساني الأسطوري، إذ بعد أن كان حكرًا على الشعر الحرفي الماضي، فقد بات الآن منهلاً للكثير من المتنون الروائية الجديدة التي تجد في الأسطورة معينا خصبا لتشكيل مادتها الحكائية مع بعد التعديلات نقصاً وإضافة وتحويراً. ونميز داخل هذا التوجه بين نمطين:

1- كثير من الروائيين حوكموا أو طردوا من بلدانهم الأصلية، أو عاودوها كرها بعد تضايقهم من المطاردة، ومنهم من تعرض للغدر ومحاولات القتل.

الأول: يقوم باستلهم متن أسطوري سابق ومعروف لدى الملتقى، ثم يتم الاشتغال عليه بصهره ضمن محكي آخر يكون موازيا أو مستضمرا له. وليس من الضروري، في هذه الحالة، الحفاظ على المتن الأسطوري تماما كما ورد في بنيته الأصلية، بل لا بد من تدخل المؤلف لتحويل المادة الأساسية والاشتغال بها تعديلا أو نقصا أو زيادة. ونمثل لذلك برواية "عائشة القديسة"⁽¹⁾، حيث استلهم الروائي متنا أسطوريا شعبيا يتداوله العامة بالمغرب حول امرأة خرافية تدعى «عائشة قنديشة»، واشتغل به وفق ما يروم بناءه دلاليا وخطابيا.

الثاني: يقوم بإنتاج أسطورته الخاصة به؛ حيث يقوم الروائي بتشيد متن أسطوري قد يتماهى مع بعض النماذج الأسطورية الإنسانية بشكل جزئي، لكنه يتميز بكونه يتوفر على منطق خاص به، وبناء متفرد ورويا مختلفة. ويصبح، في هذه الحالة، الرهان الفني هو ابتكار هذا المتن بغض النظر عن شكل الصياغة وامتدادها. ونمثل لذلك، على سبيل الحصر، بروايات «مجازفات البيزنطي»⁽²⁾ حيث يتحول الجحش إلى سارد-شخصية، وتتخذ الحيوانات سمات إنسية، ورواية «الثعلب الذي يظهر ويختفي»⁽³⁾ حيث يمسح الكائن الآدمي - الشخصية ثعلبا في لحظات معينة ليؤدي دورا دلاليا قبل أن يعود إلى حالته الطبيعية، ورواية «فأرة المسك»⁽⁴⁾ حيث تتخذ الشخصيات الآدمية أقنعة حيوانية، ورواية «مدائن نون»⁽⁵⁾ التي تبتكر أسطورتها الخاصة حول الخلق والسلطة والصراع.

1- مصطفى لغتيري: عائشة القديسة، منشورات النابا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، الطبعة الأولى، 2008م.

2- شبيب حليفي، محازفات البيزنطي، دار التنوحي، الرباط، الطبعة الثانية، 2010م.

3- محمد رفزاف، الثعلب الذي يظهر ويختفي، المركز الثقافي العربي، البيضاء، بيروت، الطبعة الثانية، 2008م.

4- الميلودي شغموم، فأرة المسك، منشورات الريشة السحرية، مكناس، المغرب، الطبعة الأولى، 2008م.

5- سعيد العلام، مدائن نون، دار أبي رقراق للتوزيع والنشر، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى، 2010م.

وفضلا عن البعد التناسلي لاستدعاء المحكي الأسطوري الإنساني، تبدو مع هذا التوجه قيمة هجرة النصوص ورحلتها، عبر الزمان، من شكل إلى شكل آخر؛ ومن بيئة إنسانية إلى أخرى؛ بعيدا عن الجغرافيات الخاصة، والسياقات السوسيوثقافية المتعددة في الزمان والمكان وارتباطا بإنسان العصر.

ويتسع المجال، في الرواية العربية، أكثر ليحتضن الفانطاستيكي بكل تجلياته المختلفة، باعتباره قريبا جدا من أشكال أخرى يتقاطع ويستفيد منها في آن، مثل الخيال العلمي ونتائج علم النفس، وما وراء علم النفس، وكذا بعض العلوم الأخرى، وغير ذلك من الصيغ التخيلية التي تقود في النهاية إلى ثيمات أشد حبكة وراهنية تتميز عن الحكايات المعتمدة على موضوعات مستعادة، وأيضا محكي الخيال العلمي الذي يحكي عن المستقبل بمخيلة استقبالية⁽¹⁾. وتكون الغاية من استدماج المكون العجائبي تأكيد المفارقة وبعث الحيرة والشك في نفس المتلقي عن طريق إبراز ما هو فوق طبيعي، وتقليص دور ما هو طبيعي حيناً أو توظيفه للإيهام مرة ثانية، كما يتم اللجوء إلى خرق ومسح هذا الطبيعي أو تدميره في مرة ثالثة⁽²⁾.

4 - استلهام وقائع من التاريخ البشري:

وجدت كثير من الروايات ضالتها في المتون التاريخية ومصادرها المرجعية، حيث عادت إليها لتحيي وقائع قديمة أو شخصيات تاريخية

1- شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانطاستيكية، دار الحرف، القنيطرة، المغرب، الطبعة الثانية، 2007م، ص 184.

2- شعيب حليفي، المصدر نفسه، ص 183.

مقبورة في الزمان والمكان⁽¹⁾؛ وتنفخ فيها الروح كي تجعلها محاثة للعصر عبر إقحام شخوص أخرى أو تغيير المكان الذي وقعت فيه أو استبدال النتيجة بنتيجة أخرى. وفي كل الحالات، يتم تحيين المادة التاريخية بإلباسها زيا جديداً يعطيها راهنتها؛ فكأنها وقعت للتو. وهكذا يفهم القارئ أن التاريخ يعيد نفسه، وأنه لم يكتب ليخزن في الأرشيفات للذكرى، بل ليكون كتاباً مفتوحاً، على الدوام، أمام التأمل والمساءلة، فكثير من الأحداث والوقائع البشرية تعيد نفسها في أشكال مختلفة وصياغات جديدة لتعبر عن قضايا إنسانية لها مصداقيتها الآن.

إنها، بهذا، تكون قد وصلت بين جسور الماضي والحاضر، من جهة، وشغلت القارئ على المتن التاريخي من جهة ثانية. إذ لم يعد القارئ آلة كسولة لاستهلاك المنتج، بل إنه أضحي عنصراً نشطاً يسأل ويشارك ويحاور العمل، بل يضيف إليه ويقترح له معنى عبر التأويل والاكتشاف والمشاركة في البناء والتشييد؛ سواء على مستوى القصة أو الخطاب. وهذا طبعاً لن يتاح لكل المتلقين، تبعاً لمؤهلاتهم وإمكانياتهم ومستوياتهم المعرفية والثقافية.

وغالباً ما تكون هذه الوقائع شهيرة ولها وقع قوي في التاريخ الإنساني؛ بحيث إنها تحدث ارتجاجات وتحولات كبرى وتنجم عنها خرائط جديدة للتفاعلات الإنسانية⁽²⁾.

1- تنظر على سبيل المثال رواية «العلامة» للكاتب بن سالم حميش، المعارف الحديدة، الطبعة المغربية 2001م.

2- انظر على سبيل المثال: رواية «حرب البسوس» للكاتب بشير القمري، منشورات أبي رقرق الرباط المغرب، 2006م.

الفصل الأول

الأبعاد الرمزية للجسد
في الخطاب الروائي العربي

1 - الجسد في الرواية العربية: من الحسي إلى الرمزي:

1 - 1 الحسي اللدوي:

غير أن المتتبع لتطور الخطاب الروائي خلال نهاية القرن الماضي وبداية القرن الحالي، يفتن بصورة واضحة، من خلال هذه الصنافة *taxonomie* من الروايات، إلى الاشتغال الكبير على الجسد بوصفه علامة تخيلية رمزية استوعبت أسئلة الإنسان برمتها، ويتجلى هذا بشكل يجعل منه ظاهرة ثقافية بامتياز، ويتشكل الجسد، كما تصفه اللغة الروائية وكما يتمثله المتن، عبارة جسد آدمي حسي، لا تبدو وظيفته إلا من خلال فعله الإغرائي (الذي يصبح ميزة ثقافية) أو من خلال آدائه لدور جنسي مادي أو استلهامي، حيث يبدو مترعاً بالشهوة مليئاً بالرغبات المكبوتة والتمهيجة؛ المهياة للانفجار، بما لا يجعل "سؤال الجسد منفرداً عن متغيرات أخرى مثل الحب وإدراك المعنى في الحياة. بيد أن هذه المتغيرات لم تجعل هذا السؤال بسيطاً بل أدخلته في دوائر من التعقيد لها بداية ولا نهاية لها"⁽¹⁾. إن الجسد هو المدار الذي تنتظم حوله كل مكونات الرواية وعناصرها. فهو منبعها ومصبها في الآن نفسه. فهو حاضر في كل تضاعيف الرواية، بل وفي كل تفاصيلها الصغيرة والكبيرة. وهو حاضر في الرسوم، وفي الكلمات، وفي الصور، وفي الأحلام، وفي السياسة والأخلاق والسلطة. كل شيء يدور حول الجسد⁽²⁾.

1- رفيقة الطالعي: الحب والجسد والحرية في النص الروائي النسوي في الخليج، دار الانتشار العربي بيروت، ط 1، 2005، ص 187.

2- سعيد بنكراد، النص السردي: نحو سمياتيات للإيديولوجيا، دار الأمان، الرباط، 1996م، ص 111.

ومن المؤكد أن الأدب الأنثروبولوجي غني بتوصيف الجسد، فهو يجعله نصيا، مبرزاً قيمة التعقيد والتركيب اللتين تميزانه. ولكن إذا كان المنظور الأنثروبولوجي يعزز ملائمة الجدل بين الطبيعة والثقافة، فهو يسمح أيضاً، بمساءلة التعريف الأوحده الذي منحتة الحضارة الغربية تاريخياً للجسد، والذي فرض كنظرة أحادية وخطاب شرعي، في حين أن التخصصات البيولوجية والطبية تحتكر معرفة وتدير الجسد في إقصاء لكل الأشكال الأخرى⁽¹⁾. وعلى عكس ذلك، لما يتناول الجسد كحدث ثقافي، يصبح عنصراً أنثروبولوجياً حاملاً لمعنى في غياب أية غائية، إنه يبنى انبثاقاً عن الممارسات والمؤسسات بمعزل عن كل قصدية، إنه ينقش في لغة أولية، ويشترك في فعل جمعي. وأكثر من ذلك، فكل رفض بسيط للبيولوجيا، يجعل التأويل الأنثروبولوجي للجسد يلغي خصوصيته في انبثاقه كحدث تاريخي ومجتمعي، يقام بوساطة رمزية جماعية تدمجه في التركيبة الثقافية. الجسد، بهكذا معنى، يصبح واحداً من العناصر المتناسقة التي لا تقبل التجزئ. إنه ملازم لإدراك كلي متميز، يهيئ له الفضاء والشكل المختلفين اللذين يمنحانه إجراء تحليلياً حدثياً⁽²⁾.

إن موضوع الجسد ملائم بشكل خاص للتحليل الأنثروبولوجي، لأنه ينتمي، حتماً، إلى الأرومة التي تحدد هوية الإنسان، فبدون الجسد الذي يعطيه وجهها، لن يكون الإنسان على ما هو عليه (...). إن وجود الإنسان

1- Jacques Saliba, « Le corps et les constructions symboliques », Socio-anthropologie [En ligne], N°5 | 1999, mis en ligne le 15 janvier 2003, Consulté le 14 novembre 2010. URL : <http://socio-anthropologie.revues.org/index47.html>

2- Jacques Saliba, « Le corps et les constructions symboliques, op. cit, même document.

وجود جسدي"⁽¹⁾. وهنا تبرز التضاريس الجسدية المحرصة على المتعة عبر تركيز الوصف من خلال عين الرواي، مشاركاً كان في الحدث أو محايداً، على التقاطيع المثيرة للفتنة سواء في جسد الرجل أو جسد المرأة. وسنركز هنا على نوعين من النظر إلى الجسد داخل الرواية العربية، من خلال المتون التي اشتغلنا بها، الجسد الحسي الإيروتيكي والجسد الرمزي الثقافي، على اعتبار أن الجسد ظاهرة مركبة من القوى الفاعلة الظاهرة والمضمرة.

إن الزمن التحريمي الذي "استغرقه الجسد الإنساني في عزوفه عن ممارسة طاقاته المكونة لقواه الجسدية استنزف قواه الروحية والذهنية وجردها من دوافعها الفطرية وانتشاءاتها التاريخية، وحجب الجسد، وحوله إلى وتن حجري، وأقاله من وظيفته الحيوية في معمارية الحياة السوية"⁽²⁾. ومن هنا كان «الجسد موضوعاً للسرد، وموضوعاً للاستذكار والاستباق والاستيهام، وموضوعاً للغة أيضاً، فمنه تخلق لنفسها تركيباً جديداً لا يدرك إلا في علاقته بما يتولد عن الجسد من هزات وإيماءات وآهات حيث يصبح للكلمات قضيبي وفروج»⁽³⁾.

وهناك مبرر آخر مهم يدعو إلى تناول مثل هذه الموضوعات في تحليل السرد العربي، ألا وهو كون الناس أحياناً يتكلمون دون أن يعلموا أن ما يتلفظون به، في الغالب، مناف تماماً لحركات أجسادهم التي يفترض فيها

1- دافيد لوبروتون، أنثروبولوجيا الجسد والحدث، ترجمة محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1993م، ص 5.

2- مير الحافظ: الجنسانية: أسطورة البدء المقدس، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى 2008م، ص 30.

3- سعيد بنكراد، السرد الروائي تجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، بيروت/ البيضاء، الطبعة الأولى، 2008م، 54.

أن تكون مطابقة أو معززة للمتلفظ به. فكغيرنا من الأنواع تسيطر علينا قواعد بيولوجية تضبط أفعالنا، وردود أفعالنا، ولغة الجسد، والحركات. والأمر الأسر هو أن الحيوان البشري نادرا ما يعي وضعياته، وحركاته، وإيماءاته التي قد تروي قصة ما، بينما قد يروي صوته قصة أخرى"⁽¹⁾. وأكدت الإحصائيات أن النساء أكثر انتباها لحرركاتهن من الرجال، ومدركات جيدا بحدسهن لمنطوق الجسد الإشاري. إنهن يتمتعن بقدرة فطرية فائقة على التقاط الإشارات غير اللفظية وفك رموزها، فضلا عن تمتعهن بعين دقيقة بالنسبة إلى التفاصيل الصغيرة. وذلك هو السبب في أن قليلين من الرجال يسعهم أن يكذبوا على زوجاتهم دون أن يتعرضوا لعواقب وخيمة، في حين أنه عكس ذلك، بمكنة معظم النساء حجب الحقيقة عن الرجل دون أن يدرك ذلك"⁽²⁾.

1.1.1 الجسد الإيروتيكي:

يبرز باعتباره موضوعا طاغية أكثر مما تبرز الأنواع الأخرى للجسد، انسجاما مع التوجه الروائي الجديد الذي اقتحم الطابوهات بغية خرقها وكشف الحجب عنها، وهو توجه لم يقتصر على الجنس الروائي، بل هي سمة سادت أغلب التوجهات الفنية والأدبية كالسينما والتشكيل والفيديو كليب والقصة القصيرة والحكي الشعبي، لكنه في الرواية خاصة، ومع مرور الوقت، بدأ يأخذ طابعا تفصيليا أكثر يصل حد التصوير المتحرك للجسد عبر اللغة (التصوير السردي). "إنه وصف شكلي محادث يستهدف الجسد في ذاته،

1- آلن بيز، لغة الجسد، تعريب سمير شيخاني، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، الطبعة الأولى، 1994م، ص 8.

2- آلن بيز، لغة الجسد، ص: 9

ويتقيد بالحدود الظاهرية والحسية لأعضائه وملامحه ويخضع في حكمه عليها لمقولات النوع والكم والكيف واللون والحجم والحركة وهي المقاييس الاستيقية ذاتها التي يستحضرها أي فنان في رسم لوحة تصويرية⁽¹⁾. وسيقود هذا التوجه إلى وضع الجسد داخل النص باعتباره الشخصية الرئيسية التي تتحدد عبرها وفيها كل الشخصيات القاطنة للعالم الروائي⁽²⁾.

وبدأ التنافس يشتد بين الروائيين والروائيات الذين يختارون هذا التوجه من أجل الإمساك بالتوصيف الأكثر تأثيرا في المتلقي، ذلك الذي يستطيع إلهاب رغبته أو تحقيق الذروة الجنسية عبر القراءة تماما كما يحصل عندما يشاهد فيلما جنسيا، أي أن الكاتب يرغب في أن يجعل التوصيف معادلا للتصوير بالكاميرا مع التركيز على اللقطات المهيجة لكافة حواس الجسد الجنسية مثل الذي يحصل مع هذا المقطع: "أركع أمامه وانحني، أفرك رأسي عليه وأريده أن يملأ فمي، وأكاد أختنق لهفة، وينتشر وامتص شرهة حتى آخر قطرة وأرفع عيني إليه لأرى وجهه المعذب باللذة، يتشنج مرميا إلى الوراء ويداه على شعري الآن فقط يمكنني أن أعود إلى العالم مضيئة بطعمه في فمي ثقيلًا أبيض حلوا يتضوع برائحة الكافور الواخزة"⁽³⁾، وتضيف الساردة في الرواية نفسها: «كنت أصل إليه مبلة تماما يكفي أن أفكر فيه كي يفور دمي»⁽⁴⁾. ونميز داخل هذا التوجه بين عدة أنواع:

1- هشام العلوي: الجسد والمعنى، قراءات في السيرة الروائية المغربية، شركة الشر والتوزيع، المدارس البيضاء، ط 1، 2006، ص 26.

2- سعيد بنكراد: السرد الروائي وتجربة المعنى، ص 57.

3- سلوى النعيمي، برهان العسل، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، 2008م، ص/ص: 32 - 33.

4- سلوى النعيمي، مصدر مذكور، ص 29.

2.1.1 التلميح الجنسي:

ويلجأ الروائيون، في هذا الاختيار، إلى استعمال لغة إيحائية، لأنهم يتبرمون غالباً من التفصيل الممل للعلاقة الحميمة ولا يوردونها إلا مرتبطة بوظيفة معينة تؤديها داخل نسق مكتمل من الوظائف التي يقوم بها السرد الروائي داخل المتن، لذلك فهم ينصرفون بدل التصوير الفاحش باللغة إلى التلميح عبر ذكر الرائحة أو العطر أو النظرات أو الفواكه أو الماء أو غيرها من التعابير الإشارية التي يفتن القارئ من خلالها إلى أن الأمر يتعلق بتلميح جنسي.

وعلى هذا الأساس، فإن الجسد لا يقدم، في النص، إلا عبر ما يثير الشهوة، إنه مجزأ: إنه نهـد وصدر وخصر وساق وتفاصيل أخرى لا يكف النص عن التلميح إليها. إنه الأجزاء التي تحتضن الشهوات وتثير اللذة وتوقدها⁽¹⁾. وهنا، يُشغَّل التركيب اللغوي للسرد القارئ لأنه يضعه في موقف بنائي يعيد من خلاله تفصيل العلاقة عبر ملء الفجوات وتخيل التتمة لتكتمل لذة القراءة. وتتضح هذه الصورة في المقطع السردى التالي: تعلق صيحات الإعجاب:

- يا حلو يا أبيض!
- صباح القشطة...
- يا ويل قلبي على ها الغزال...
- ما يفل الحديد إلا الحديد!
- ارفعي البوشية يا مزيونة..

1- سعيد بكراد، السرد الروائي وتحربة المعنى، 62.

(ترتعش ضحكاتهم الصبيانية، تهزني، تببل ملابسي التحتية وتملؤني بشعور لذيذ)⁽¹⁾.

هذا عن التلميحات غير المباشرة، أما التلميحات المباشرة فتكون بالغمز أو الابتسام أو إطالة النظر في المناطق الحساسة من الجسد (الصرة، العينان، الصدر، الساقان...) أو العض على الشفة السفلى أو الضغط على راحة اليد عند المصافحة أو فتح الرجلين عند الجلوس كشفا للأعضاء التناسلية أو حكها أو التغزل بكلمات مثيرة، وقد برعت الروائيات الخليجيات خاصة السعوديات منهن في توصيف رغبات المرأة وتعريه حميمياتها ضدا على شدة الرقابة والمنع اللذين تفرضهما السلطة الدينية على الكاتبات، حيث قلبن الآية، فبرزت جرأة الشخصيات النسائية في التغزل بالرجال، وفضح رغباتهن، وتعريه أجسادهن وكشفها أمام القراء، تقول الساردة - الشخصية: "ألتصق بجسده وأغمر وجهي تحت إبطه وأتنفس رائحته ملء صدري"⁽²⁾، وتضيف - في نفس الموضوع - إحدى الشخصيات في رواية الضوء الهارب: «... كان يجلس إلى جانبي رجل أسود... أحسست أنني لو ضاجعته لأدركت ذروة المتعة التي افتقدتها من زمان، فأسرعت أمسك يده ضاغطة عليها في حنان وقد اشتعلت عيناى بذلك البريق الفاضح، بدوره أخذ ينظر إلي بعينين متجاوبتين، فأشرت إليه أنني أدعوه إلى شقتي القريبة من المقهى... وكان ما توقعه حدسي»⁽³⁾.

وإذا كان الكتاب الذكور يستحضرون المرأة كجسد لا يبرز إلا من خلال فعل الإثارة الشهوانية التي يحدثها لدى الذكر، أي أنها تحضر بوصفها

1- مها الحهي، العباءة، العباءة المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2008، ص 82.

2- سلوى النعيمي، برهان العسل، ص 32.

3- محمد برادة: الضوء الهارب، ص 78.

جسدا لا صوت له، إذ هي مجرد مثيرات فيزيقية، والقارئ لا يستطيع ولوج عالم المرأة وجسدها ونفسها إلا من خلال ما يريده السارد⁽¹⁾، فإن السرد الروائي النسائي عكس الآية، وأصبح بمقدور المتلقي أن يلج بوابة الجسد الأنثوي من خلال لغته الخاصة، وانفعالاته المتفردة، وصوته المتميز دون وساطات، تقول فاتحة مرشيد في مقطع من إحدى رواياتها: «أذن ولا أذن موزار تبلغ الجسد وتأخذ مكانه تلتقط أرهف ذبذبة صوتية تنبعث من حضورها الرائع: حفيف فستانها وهي تضع ساقا عن ساق؛ همهمة أناملها وهي ترفع خصلات شعرها الداكن من على جبينها، رفة الرموش وهي تتردد قبل تصويب سهامها نحوي، نبض قلبها الذي يسرع مع كل انفعال ويستقر بعده، ثم أنفاسها عندما تصمت قليلا، وأنفاسها وهي تنفث دخان سجائرهما إلى البعيد»⁽²⁾. إن هذا التوجه النسائي في الكتابة الروائية يأتي كرد فعل مبتكر للفتنة والشر والخطيئة على التصور الذهني الذكوري الذي يصف جسد المرأة بكونه صانع السوء، فيه كثير من الإجحاف والتطرف، فهو "ليس في حقيقته كتلة لها مواصفاتها الفتوية والاشتهائية المثيرة للغرائز فحسب، وإنما جسد تشكل صياغاته الفتوية خطابا جماليا خلّاقا يحفل بالدلالات التاريخية والثقافية والأخلاقية والقدسية والإخصابية والتربوية..."⁽³⁾.

1.1-3 التصريح الجنسي:

يتم في هذا النمط الوصف التصريحي المباشر للعملية الجنسية بين الرجل والمرأة سواء من خلال اللغة الإباحية التي تمهد لها أو من خلال

1- سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، ص 80.

2- فاتحة مرشيد: محالب المتعة، المركز الثقافي العربي، بيروت - البيضاء، الطبعة الأولى 2009، ص 70.

3- منير الحافظ، الجنسانية، مرجع مذكور، ص 34.

التماسات والمقدمات الأولى التي تسبق الالتحام الحميمي بين الجسدين. ويورد الروائي، هنا بالتدقيق، اللغات الجنسية المهيجة وكيفية إثارة الجسدين لبعضهما عبر التسليط القوي للضوء على تضاريس الجسد الأكثر حساسية وتهيجا للحواس الإيروتيكية، بل ويستمر الوصف من أول مقدمة جنسية إلى بلوغ أحدهما أو كليهما نشوة الذروة والاسترخاء، تقول الساردة: "كنت أعرف أن الجماع أفحشه ألذه، ومع ذلك كنت أحاول أن أكتم حتى أنيني"⁽¹⁾.

والملاحظ أنه بالرغم من أن الجنس في زمن الصورة وانتفاء الحدود الجغرافية وهيمنة الشبكة العنكبوتية لم يعد من الصعب تداوله بشكل مكشوف أحيانا ما عدا في بعض الدول المشرقية المحافظة التي ما تزال تمارس ضغوط متفاوتة على الكتاب بهدف التخلي عن الإباحية، فإن كثيرا من الروائيين ما زالوا يتشبثون بضرورة تفصيل اللقطة الجنسية واستعراضها بشكل كرونولوجي روتيني في بعض الأحيان خاصة لما تكون اللقطة خالية من الأهمية وليست لها أية وظيفة دلالية أو نسقية تخدم النص عامة والأغرب أن كثيرا من المشاهد الجنسية الخليعة ترد في بعض النصوص لتدل فقط على ذاتها عبر فعل الإثارة والإغراء، وكأن تتبع مشاهد من هذا النوع، عبر الرواية، ما زال يغري القراء علما بأن المواقع الخليعة تعرض الأفلام الجنسية بكافة أشكالها، وكثير منها عربي، وبالمجان. كما أن المراهقين يتداولون الأقراص المدمجة المنتشرة في الأسواق دون رقابة بأثمنة زهيدة، الشيء الذي يتيح معه الحصول السهل على اللقطة الجنسية بالواضح (عبر الصورة المتحركة). فما فائدة أن نفصل، عبر المكتوب السردي الروائي، في وصف

1- سلوى النعيمي، المصدر نفسه، ص 14.

المشاهد الجنسية ما دامت لم تعد ممنوعة فعليا وليس بالإمكان إطلاقا محاصرتها في ظل هيمنة الشبكة العلائقية للإنترنت والأجدر بالروائي أن يجتهد لمنح كتابته الإيروتيكية بعدا ترميزيا يخرج بها من تلك النمطية البصرية التي تنجح الأفلام في بثها وتصويرها بحرفية عالية لا تقدر عليها اللغة مهما بلغ صاحبها من التمكن؛ نظرا للطبيعة التأثيرية للصورة وقدرتها المباشرة على مخاطبة الغرائز دون وساطات تقتضيها طبيعة التركيب اللغوي، الذي يجب أن يُخضع الدماغ البشري لمجموعة من العمليات التحويلية ليصير التركيب اللغوي بفضلها، تركيبا بصريا في مثل حديث الشخصيتين التاليتين وهما يتبادلان لغة الجسد الغريزية:

- "كنت تشتهيني مثلما أشتهيك؟
- تمنيتك منذ رأيت هذا في بنطالك
- لكن لم يكن هكذا
- اتركه لي قليلا وسأريك كيف كان
- يبدو أن كل الشفاه تجيد هذا العمل"⁽¹⁾.

ويرتبط هنا، الجسد، لما يخرق الطابوهات ويتعلق بالشهوات، بالحرام، فالإنسان الذي ينتهك حراما يغدو هو نفسه حراما، لأنه يحوز مقدرة خطيرة على حث الآخرين على الاقتداء بمثاله. إنه يوقظ الغيرة والحسد: لم يكن مباحا له ما هو محظور على الآخرين؟ إنه إذن معد فعليا، وذلك ما دام مثاله يحث على تقليده، ولهذا فإن تحاشيه واجب. لكن الإنسان، حتى بدون أن ينتهك حراما، يمكن أن يصير حراما بصفة دائمة أو

1- خالد الأنشاصي: رفيق الترائب، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر، ط 1 2005 م، ص 177.

عارضة، وذلك إذا ما وجد في وضع من شأنه أن يثير رغبات الآخرين المحظورة وأن يولد لديهم صراعا بين قطبي ازدواجيتهم⁽¹⁾.

4-1-1 تعنيف الصورة الجنسية:

أحيانا؛ يخرج الروائي التصوير اللغوي السردي للمشاهد الجنسي من طبيعته الإغرائية المتبادلة التي يسعى من خلالها على تهيج رغبات الذكر والأنثى في الالتحام من خلال الرغبة المتبادلة إلى التصوير التعنيفي للدلالة الجنسية، حيث يقوم أحد الجنسين؛ وغالبا ما يكون الذكر، انطلاقا من نزوعات تؤججها مفاهيم سائدة كالفحولة والذكورة والهيمنة، بالفتك بالآخر دون مراعاة لشروطه الإنسانية ودون استشارة رغباته التبادلية، علما أن "الطبيعة لم تنتصر للرجل ضد المرأة، ولكن الرجل انطلقا من وعيه الفحولي بالعالم هو الذي ذكرن المعرفة وذكرن العلم وذكرن السياسة وذكرن الإبداع وأثن، في المقابل، الطبيعة وأثن المرأة وأثن العاطفة وأثن القلب"⁽²⁾.

إن الرجل، بناء على هذا الوعي، يستحوذ على جسد الأنثى دون أية مبادرات تفاعلية استشارية، بل دون أية بروتوكولات تمهيدية يقدم، من خلالها، لفعل الجنس، همه، في ذلك، هو تحقيق المتعة القصوى التي تنطوي وتتأسس على مخزون ذهني يحتقر المرأة ويستهيئ بالجسد المؤنث⁽³⁾. إذ يلتهم جسد الذكر جسد الأنثى مثلما ينقض الوحش على

1- سيغموند فرويد، الطوطم والحرام، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الثالثة 2008م، ص 48.

2- سليم دولة: الثقافة... الجنسية الثقافية»، الذكر والأنثى ولعبة المهد»، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا (دمشق) ط 1، 2009، ص 128.

3- عبد الله الغدامي، المرأة واللغة: ثقافة الوهم، مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، المركز الثقافي العربي، البيضاء، بيروت، الطبعة الأولى، 1998م، ص 14.

الفريسة استجابة لرغبة داخلية أحادية لا تراعي الفعل التواصلي التبادلي للجسد الآخر انتصاراً للمبدأ القائل بأن: «الشراة مرتبطة بالجنس لكون الفمسي هو الشعار الناكص للجنسي»⁽¹⁾. وقد أهلت عدة عوامل المرأة لأن تكون تحت وصاية الرجل سواء ما يتعلق بالجانب الفسيولوجي أو ما يتعلق بطبيعة مهامها في الحياة، يقول وول ديورانت: «فجزها الذي يعاودها مع الحيض، وعدم تدريبها عمل حمل السلاح، واستنفاد قواها من الوجهة البيولوجية بسبب الحمل والرضاعة وتربية الأطفال، كل ذلك عاقها في حربها مع الرجال، وقضى عليها أن تنزل منزلة دنيا في كل الجماعات»⁽²⁾. هذا الخصام من الأنثى مع جسدها هو الذي يجعلها تتراجع، خاصة أنه يفرض عليها وضعاً بيولوجياً صعباً يتحول في أغلب الحالات إلى تضايق سيكولوجي كبير، وضغط اجتماعي قوي، تماماً كما وصفه هذا المقطع: «الدم أحمر قانياً، الجرح كان في الموضع الذي أخجل منه، وكلما غسلت الدم النازف، ومسحته جيداً، عاد ونزف من جديد، وغير ذلك، كان الألم في أسفل بطني فظيماً، لم يصبني من قبل مثيل له حتى في أقسى حالات الإسهال. في الرابعة عشرة من عمري، كنت واثقة أن ما أصاب البنات لن يصيبني في عمرهن، وقد عشت ذلك الوهم على طريقي»⁽³⁾.

1- جيلبير دوران، الأنثروبولوجيا رموزها أساطيرها أنساقها، ترجمة مصباح الصمد المؤسسة الحامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت ط3، 2006، ص 92.

2- وول ديورانت: قصة الحضارة، الجزء الأول من المجلد الأول- نشأة الحضارة، ترجمة زكي نجيب محمود، صادر عن جامعة الدول العربية، دون سنة أو مكان النشر، -60 61.

3- فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، اكتشاف الشهوة، دار الرئيس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2005م، ص 15.

إن الذكر هنا، يفرض هيمنته على الأنثى ويصادر رغباتها بل ويعامل جسدها كسلعة (تبضيع الجسد) وهنا يكون الجنس قد أدى عكس وظيفته التي هي النشوة ما دام حقق رغبة الأول (الذكر) وأساء للثاني (الأنثى) التي تحس بالألم المضاعف: ألم التعنيف الجسدي وألم هتك العرض والكرامة بوصفه كائنا آدميا. فممارسة الجنس على كائن دون رغبته يعد اغتصابا مهما كان العقد بينهما. والتعنيف الجنسي للجسد يكون عبر أشكال وممارسات متعددة، فضلا عن كون مجرد الشروع فيه ونية فعله انتهاكا لحرمة الجسد المفعول به، ومنها:

– التعنيف الجسدي، حيث يعمد أحد الجنسين إلى العنف المادي لإرغام الآخر على المشاركة الجنسية، ونمثل لنيلك بقول السارد: "وجدتني انقض عليها وانزع ثيابها بالقوة. صفعتني وصرخت منادية الحارس، لا أعرف كيف فاردمي، في لحظة من جنون، فهاجمت على السكين الذي كان على الطاولة قرب صحن الفواكه وطعنتها في صدرها مرة ثم مرة ومرات لم أكد أعرف عددها وأنا أصرخ بهستيرية"⁽¹⁾.

– الإكراه على الفعل دون رغبة (السلطة المادية أو الرمزية)، ويبرز ذلك في مثل هذا المقطع: (ودون كلمة نزع هو الآخر ملابسه واستلقى فوقها كانت عيناها تتطلعان إلى السقف وهو يلهث بأنفاسه فوقها فيما كان يحفر بقضيبه الذي انتصب فيها مثل عمود. لم تتكلم حتى عندما قلبها وحاول إدخاله في مؤخرتها كان من الصعب عليه فتح عضلات مؤخرتها التي كانت متقلصة جدا في تلك اللحظة، وعثا حاول، ليفاجئ نفسه يقذف بسرعة فوق عجيزتها. لم تتكلم حتى عندما قلبها مرة أخرى وأدخل قضيبه

1- فاتحة مرشيد: مصدر مذكور، ص 141.

المسترخي والزوج في فرجها كانت تتطلع إلى السقف تنتظر أن يقذف. كان يجهد نفسه حتى قذف. لم تتكلم حتى عندما نهض يدخن سيجارة ويذهب للتلفون. لم تسمع بالضبط ما كان يقوله، لكنها بعد ساعة كان عليها أن تستيقظ مرة أخرى لتراه على هيئة رجل بكامل قيافته العسكرية، التصقت ثلاث نجومات فوق كتفه. يهزها بعنف، ويخرج قضيبه من فتحة البنطلون. كان يدخل قضيبه في فمها ويقول لها "مصي يا قحبة لا تقولي: عجل أنا طالبة كلية". لم تتكلم، إنما راحت تمص. قضيب الرجل يتصلب أكثر وصوته يزداد باللهات وهو يصرخ بها: "راح أطر طيزك أربع طرات بهذا العير الغليظ". بالفعل ارتعبت في تلك اللحظة ليس من قضيبه الذي لم يكن غليظا كما ادعى، إنما من هيئته المخيفة. كانت عيناه جاحظتان بارزتان من محجريهما. لم يكن ينيكها، إنما تصورته وكأنه يتهاى لقتلها، لذلك فعلت كل جهدها كي يقذف في يدها"⁽¹⁾. وتبدو هنا، بشاعة الانتهاك للإنساني والقيمي حيث يختصر الجسد الآدمي في مجرد شيء مستباح بكل الطرق؛ و«في هذه المدارات تسقط عن الشخصية جميع أبعادها الاجتماعية والعلمية كي لا تحتفظ سوى بطبيعتها العضوية وبعدها الإيروسي سواء في حيادها أو تعالقها مع باقي الشخص»⁽²⁾؛ علما أن الشرائع دوما كانت تسعى إلى ضمان احترام خصوصية الجسد الأنثوي وتشريفه، وتحريم انتهاك حرمانه. إن التحريم «من هذا المنظور، فعل ثقافي يضيف على الجسد طابعا قدسيا. هكذا، فإن الزواج يشكل موطن تحويل الشهوة إلى فعل اجتماعي و قدسي. لذا يأخذ الجسد حقه في علاقة توازن يكون للإشباع الجنسي فيها دور

1- نجم والي: تل اللحم، دار الساقى، بيروت/ لبنان، الطبعة الأولى، 2001، ص 49.

2- هشام العلوي: الجسد والمعنى، قراءات في السيرة الروائية المغربية، شركة الشر والتوزيع، المدارس البيضاء، ط 1، 2006، ص 19.

أساسي»⁽¹⁾. كما أن جغرافية الرغبة تصبح لها حدود وهندسات معلومة لا ينبغي تجاوزها «فالفرج للوطء والفم للأكل والإست للتبرز، ولا يلزم أبدا استبدال عضو بآخر وإلا غربت صورته، وفسدت العلاقة الجنسية ودخلت مجال المحرم»⁽²⁾. لكن هذه الرابطة المقدسة بين الشريكين لا تكون دوما على ما يرام، فغالبا ما تكره المرأة زوجها بفعل سلطويته أو نرجسيته وعدم احترامه لرغباتها وجسدها، وهذا ما تعبر عنه فضيلة الفاروق في هذا المقطع: "تخيلني (الزوج) عاهرة تتعري أمام أول زبون تحمله لها الطريق. كيف لغريين مثلنا أن يمارسا الجنس كما يجب؟ (...) وفي اليوم السابع جن جنونه، حاصرني في المطبخ، مزق ثيابي، ثم طرحني أرضا واخترقني بعضوه. لم يحاول أن يوجهني، لم يحاول أن يفهم شيئا من لغة جسدي. أنهى العملية في دقائق ورمى بدم عذرتي مع ورق "كلينيكس" في الزبالة"⁽³⁾.

وتعالج فضيلة الفاروق هذا المشكل تاريخيا بوصفه ناجما عن تراكم ثقافي في مجال المرأة والجسد، تقول: "منذ والدتي التي ظلت معلقة بزواج ليس زواجا تاما، منذ كل ما كنت أراه فيها يموت بصمت، منذ جدتي التي ظلت مشلولة نصف قرن من الزمن إثر الضرب المبرح الذي تعرضت له من أخ زوجها وشفقت له القبيلة، وأغمض القانون عنه عينيه. منذ القدم، منذ الجوارى والحريم، منذ الحروب التي تقوم من أجل مزيد من الغنائم، منهن... إلي أنا، لا شيء تغير سوى تنوع في وسائل القمع وانتهاك كرامة

-
- 1- فريد الزاهي، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، دار إفريقيا الشرق، البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى 1999م، ص: 60.
 - 2- فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، ص 60.
 - 3- فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، دار الريس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2005م، ص 10،

النساء. لهذا كثيرا ما هربت من أنوثتي، وكثيرا ما هربت منك لأنك مرادف لتلك الأنوثة..."(1)

ويبرز هذا السلوك أيضا في الاغتصاب القهري الممارس على القاصرات المحرمات: «اغتصبت وأنا في السادسة من عمري على يد زوج أمي، طفلة ينقصها حنان الأب كنت، وكان الأب المتاح قد استباحني باسم حبه لي»⁽²⁾. ويبرز العنف الجنسي أكثر في هذا المقطع السردي الذي يجبر فيه شخص فتاة على الخضوع لنزواته دون أدنى تفاعل: (قابلني عاريا فسقطت قرب الباب حين لاحظت تدلي كرشه الضخم. أمسك بي بقوة. حاولت الهروب لكنني لم أفلح سقط فوقني فغابت الدنيا واختفى القمر تدريجيا خلف جفوني الثقيلة حين استيقظت وجدت نفسي وحيدة وقد تعري جزئي الأسفل»⁽³⁾.

إلا أن المرأة كانت دوما ترد على هذا التعنيف والغصب الجسديين بعنف رمزي مضاد تنتقم من خلالها لنفسها من مؤسسة الزواج، ومن الزوج، ومن النظم العرفية والثقافية التي تشيئ جسدها، وذلك عبر ممارسة الزنا أو العشق السري لرجل آخر غير الزوج مستمלحة بذلك طعم الخيانة، وقد ورد ذلك بكثرة في روايتي "مخالب المتعة" لفاتحة مرشيد، حيث تقوم مجموعة من النساء، المتزوجات برجال من طبقة أرستقراطية لا يلبون حاجاتهن الجنسية، بخيانة العقد الأسري وممارسة الجنس المحرم مع شبان يوصلونهن إلى الذروة بالمقابل المادي، إذ يقدمن الجسد والمال من أجل بلوغ المرامي

1- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، دار رياض الريس للطبع والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2003م، ص 12.

2- فاتحة مرشيد، مخالب المتعة، ص 85.

3- مها الجهني، العباءة، ص 157.

الغريزية التي لم يفلح زوج الحلال في تحقيقها لزوجته⁽¹⁾، و نفس الشيء يحصل في رواية خالد الأنشاصي «رفيف الترائب» التي يتسلل فيها البطل إلى حرمة الدور لممارسة الجنس الحرام مع النساء في غيبة أزواجهن⁽²⁾ برغبة منهن.

وهذا السلوك البشري تجاه الخطيئة أو الخيانة، كان يحدث من زمن بعيد، وفي شتى الحضارات، فمع الأسرة الأحادية، حيث التقييد الجنسي في أعلى درجاته، ظهرت «الخيانة» الزوجية والدعارة. وفي الواقع لم يكن التزاوج أحاديا إلا بالنسبة للمرأة، بينما كان الرجل يتمتع بفوائد التزاوج الجماعي⁽³⁾.

1.1-5 التعنيف اللفظي (العنف الرمزي):

وذلك عبر إهانة الذكر للمرأة أو العكس عبر الشتم والسب والتحقير والتنقيص من قيمته، مثل الذي تقوم به إحدى الشخصيات الأنثوية في رواية "مخالب المتعة": "لم أعرف كيف شدتني من يدي امرأة في منتصف العمر أو أكثر وزجت بي في غرفة صغيرة لا تتسع لأكثر من سرير، استلقت فوقه، أشعلت سيجارة، رفعت قميص نومها الشفاف إلى عنقها، أفرجت فخذيها وقالت وهي تغمرني: "تعال أرني همتك يا الرويجل"، صدمتُ وقلت لها في ارتباك شديد: لا، يبدو أنني أخطأت العنوان. قالت بصرامة محترفة: "لابد أن تفلح اليوم وإلا سخر منك زملاؤك العمر كله". بقيت مسمرا أمامها أشيح ببصري عما بين فخذيها وإذا بها تطفئ سيجارتها وتنهض لتأخذ

1- فاتحة مرشيد، مخالب المتعة، مصدر مذكور.

2- خالد الأنشاصي: رفيف الترائب، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر، ط1 2005م.

3- بوعلي ياسين، الثالث المحرم، دار الطليعة، بيروت، لبنان، الطبعة الرابعة، 1980م، ص 37.

بزمَام الأمور نزعَت ثيابي وأمسكت بعضوي الضامر تداعبه بكل الكلمات
السوقية أحسست بالغثيان وهي تحاول تقبيلي ورائحة "الحلبة" تفوح من
جسدها الضخم شعرت بأنني بين يدي الكاهنة الشريرة ووددت الهروب ثم
فكرت بأصدقائي الذين يمرون بالصراط نفسه؛ وقلت في نفسي: لا بد أن
أفلح اليوم. حاولت أن أركز، لكن عضوي رفض هذا الوضع السخيف
وانزوى في ركنه بلا حول ولا قوة⁽¹⁾.

- الشذوذ اللغوي والشذوذ الجنسي: يتم ذلك من خلال إرغام
الشريك الجنسي على التلفظ بكلام ناب لا عهد له به لحاجة في
نفسه ويتضح ذلك في مثل قول السارد: «هذه الكلمات تضحك
بها على بنات المدارس؛ أنا أريد كلاما لا حياة فيه..»
- لا حياة فيه كيف؟

- تخيل أنك ابن كلب! وسخ شوارع صايع ابن..
- ما هذا الذي تقولين؟

ماذا كنت ستقول لي؟ هل كنت ستظل على أدبك الثقيل هذا؟ هيا يا ماجد
قل، اشمني. لا تخجل هكذا، لا تضع نشوتي في نظرتك هذه. قل يا.. با.. قل
وإلا نزلت⁽²⁾، أو في مثل قول السارد الشخصية في رواية «الخبز الحافي»
لمحمد شكري: «إنه طفل، شيئي يتصب. إنه طفلي. عيناى تدمعان باللذة.
لا طفت يده. سحبها وجلس ناظرا إلي مستغربا. عيناى دامعتان باللذة. خاف.

— ماذا تريد أن تفعل لي؟

1- فاتحة مرشيد: مخالب المتعة، المركز الثقافي العربي، بيروت - البيضاء، الطبعة الأولى 2009، ص 82.
2- خالد الأنشاصي، رفيف الترائب، ص 109.

- لا تخف. أنت جميل. تمدد إلى جانبي. داعبته بيدي. كدت أبكي من اللذة. قال:

- أنا لا أحب مثل هذه المداعبات.

قالت له عيناى:

- أرجوك. إنى أحب أن الأطفك.

هم أن يقف. أمسكته من يده بعنف. جسمي يرتعش. الجنون في رأسي. سحب يده بقوة ووقف. أراد أن يهرب. عانقت ساقيه وجذبتة بقوة وجنون تحتي... صار لي. طفلي.

- سأشكوك لأمي. سأشكوك لأبي وأمي. سأشكوك... أمهات العالم. آباء العالم. تارة يعض يدي وتارة يعض التراب. جسدان في جسد. يخمشنى. أعضه في رقبتة. يكف عن الصراخ والاهتزاز. يستقر دفني في دفنه. ألامس عضوه بيدي. ينتصب شيوه في يدي. يتلذذ. أبوس رقبتة، شعره، وجهه، فمه...»⁽¹⁾ ويرز الشذوذ أيضا في القيام بممارسات أو سلوكات جنسية تخرج عن نطاق المتعارف عليه والمسموح به أخلاقيا وطبيعيا في مثل قول السارد: (الأمر المهم بالنسبة إليهم هو الثقب "الزرف"؛ ولا يهم إن كان ثقب فرج أم ثقب مؤخرة، ثقب امرأة أم ثقب رجل، ثقب كائن بشري أم ثقب حيوان، حمارة أو عنزة، بل حتى كلبة، ثقب حيوان أم ثقب جماد: صابون مثلا، ثقب جماد أم ثقب ورق»⁽²⁾؛ مثلما يبرز في التلفظ بكلام متعهر أثناء الممارسة الجنسية (اللواط) في مثل قول السارد: «ليس كالرجل الذي

1- محمد شكري: الحبز الحافي، منشورات اتحاد كتاب العرب، الرباط، الطبعة الخامسة، 2000م، ص/ص: 75 - 76.

2- نجم والى، تل اللحم، دار الساقى، بيروت/ لبنان، ط 1، 2001م، ص 72.

ضاجعه يحيى»⁽¹⁾ وأيضاً مثل الذي ورد في مقطع آخر: (أمس، قال زوجي إنه يناهد ولدين - والعياذ بالله - يفعلان المنكر في المخزن)⁽²⁾ أو حتى في ممارسة السحاق في مثل قول الساردة: «قيل لزيد: امرأتك تساحق قال: نعم، أنا أمرتها بذلك لأنه أنعم لشرفها وأنقى لفم فرجها وأجدر إذا ورد عليها الأير أن تعرف فضله»⁽³⁾، وغير ذلك من السلوكات الجنسية التي يخرج عن الطبيعة مثل الإيلاج في الدبر بدل الفرج، مطالبة الرجل المرأة بمص قضيبه، الاستمناء في مثل قول السارد - الشخصية: «ضحكت بسمة وهي تداعب شعر رأسي قائلة:

- ومن يومها وأنت تفضل الاستمناء؟
- أجل أفضل يدي على يدي فطومة»⁽⁴⁾...

ويتضح هذا أكثر في هذا المقطع السردي من رواية "اكتشاف الشهوة": "وكان لا يهमे أحياناً رفضي لإطفاء رغبته، إذ بسهولة كان يجلس أما إحدى القنوات البورنوغرافية، ويمارس العادة السرية دون أن يعيرني اهتماماً.

- أيتها العاهرة الحقيمة، لست في حاجة إليك. يقولها لي، ويتوجه نحو غرفة الجلوس. هناك ينام، وهناك يستمني، وهناك يتحول إلى رجل أكرهه. لماذا تم الزواج بيننا إذن؟"⁽⁵⁾

1- خالد الأنشاصي: رفيف التراث، ص 99.

2- مها الجهني، العباءة، ص 55.

3- سلوى النعيمي، برهان العسل، رياض الريس للكتب والنشر، الطبعة الثالثة، 2008، ص 86.

4- فاتحة مرشيد: مخالب المتعة، ص 83.

5- فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص/ ص 12 - 13.

بل يصل مستوى الانزياح الجنسي عن القاعدة إلى درجة ممارسة الجنس على مخلوقات أخرى في مثل قول السارد- الشخصية: «يخطر ببالي أن أقول لماري كلير إنني أيضا اشتهيت أكثر من حمارة قبل أن تتاح لي فرصة السفر إلى المدن واكتشاف المواقف، وإنني كدت أنتقل إلى الفعل ذات مرة مع حمارة يبدو أنها تحب هذه الأشياء، إذ إنها استكانت للعصا منذ الوهلة الأولى، بل وأخذت تفتح فمها لما أولجتها فيها. يخطر ببالي أيضا أن أقول لها إنني أترك الحمير في بعض الأحيان، وأذهب إلى مكان منزو وأشرع في مداعبة عضوي الصغير... إلا أنني لا أجد الجرأة الكافية لذلك»⁽¹⁾.

وتصل فداحة المشهد الجنسي الشاذ أكثر، في هذا المحكي، خاصة لما يتداخل مع السخرية والموت في قالب دراماتيكي: (ماتت متسمة بفضلات جسمها الذي لم يستطع التغوط سبعة أيام بسبب انسداد مؤخرتها بقضيب أحد زبنائها الذي مات قبل أن ينهي مضاجعته لها عن طريق مؤخرتها؛ واضطروا لقطع قضيبه بليطة حادة من البارية التي طرحها فوقها)⁽²⁾.

وعموما فمطالبة الشريك الجنسي بفعل سلوك يضر بجسده أو يسيء إليه أخلاقيا وفسيولوجيا يعد من الشذوذ الخارج عن الطبيعة؛ والداخل في إطار ما يسمى بالسلوك المرضي الذي كرسه كثير من الظواهر والعوامل، ومنها "الصورة" التي تروج عبر الإعلام والوسائط الحديثة المتطورة مشاهد تعزز السلوك الشاذ وترسخه في المخيال البشري مما يولد لديه الرغبة في المرور من التجربة التي تؤدي بدورها إلى التنميط والعادة والتطبيع. وأورد،

1- الحبيب السالمي، روائع ماري كلير، دار الآداب، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 2009م، ص 42.

2- نجم والي، تل اللحم، ص 43.

على سبيل التمثيل، المقطع التالي: "أردت أن يكرر شتيمته العذبة حتى آكله بأسناني وما إن كررها (يا بنت الوسخة يا شرموطة!!) وزاد عليها حتى امتطيته كدراجة (تأكد يا حسونة من بكارتي بنفسك هيا تأكد)، ولكنه، من يومها، يقتلني باعتذاره عن سبي. لم أشعر بأنوثتي إلا ليلة واحدة معه"⁽¹⁾.

ومن المعروف أن المرأة، في السابق، لم تكن تتجاوز حد التلميح فيما يخص الإفصاح عن الأحاسيس الجنسية، في حين ظل الرجل "يتمظهر كعين تحدج أو تلتصص أو تتملى، ويد تصفح أو تلكم أو تقضم الأعناق، ورجل تركل وقضيب لا يتوقف عن القذف، وغيرها من الأعضاء التي تتوزع فيما بينها أو يستبدل بعضها بعض، حسب ما يقتضيه الحدث، ويستلزمه المقام لانتقاء العضو الأكثر تمثيلية وتعبيرا عن الجسد الذكوري الراغب أو القاسي أو الحنق أو المنتفض عموما"⁽²⁾. غير أنها في العقدين الأخيرين تحررت كليا من الحواجز النفسية، وكشفت كل العورات متجاوزة بذلك الرجل، في هذا الباب. ونمثل، هنا، بقول الساردة في رواية «برهان العسل» مؤسسة لما أسمته بـ«الباهولوجيا أو علم الباه»: «يقترّب من السرير. أنبطح على بطني رافعة ظهري معتمدة على ذراعي. هو خلفي ولا أراه. تمر كفاه بإصرار ترسمان حدودي من الكتفين إلى الفخذين لتستقرا على مؤخرتي. يشدني إليه. ألصق به أكثر كي أمتلى به أكثر. أدفن وجهي في الوسادة لأختنق. همهمات لذتي المتوحدة مع حركاتنا وكلماتنا. يشدني إليه، وتلك الوضعية هي أكثر ما أحب وأكثر ما يحب"⁽³⁾.

1- خالد الأنشاصي: رفيق الترائب، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر، ط1 2005 م، ص 168

2- هشام العلوي، الجسد والمعنى، ص 22.

3- سلوى النعيمي: برهان العسل، ص 14.

1.1-6 الرفض الذاتي للجسد أو (الجسد المنبوذ):

كثير من الروايات يستعرضن مشاهد لأبطال وشخص ينتقمون من أجسادهم أو يسعون لإبداء كل ما يدل على كرههم لها، وبخاصة عندما يكتشف الشخص بداية مرحلة جديدة من التطور في جسده أو حينما يفرض عليه الوضع الطبيعي للجسد تحولا قسريا تنجم عنه تغيرات في السلوك تجاه الذات وتجاه الآخرين. فالإنسان ميال إلى الاطمئنان والثبات. وكل ما يأتي عليه من مراحل ليخلخل هذه الطمأنينة يشكل كارثة (الانتقال من الطفولة إلى المراهقة، فالنضج، ثم الكهولة ثم الموت الآتي) لأن كل مرحلة من هذه المراحل الطبيعية تقتضي إجراء تعديلات كبرى على سلوك الشخصية من أجل التكيف مع الوضع الجسدي الجديد.

وتبعاً لهذه الحالات والتحويلات، يتكون رد الفعل. ونذكر من هذه الحالات حسب ورودها في المتن الروائي المشتغل به هنا:

- كره المرأة لجسدها بعد مجيء العادة الشهرية وما يليها من إكراهات وضغوطات نفسية⁽¹⁾.

- ممارسة العادة السرية من الجانبين الذكر والأنثى، يقول السارد: "يغلقون عنق الكلينكس باللاستيكية ويدهنونه بالزبدة ثم يدخلون أعضاءهم فيه، وإذا ندر الورق؛ فلا بأس من استخدام أوراق الأشجار"⁽²⁾.

- محاولة الرجل بتر قضيبه في مثل قول الراوي - الشخصية في رواية "تيميمون": "أصبحتُ مهووساً بضرورة بتر قضيبى. أقصه وأرتاح! أقصه

1- انظر مثلاً رواية «العباءة»، مصدر مذكور، ص 38، لم نورد النص الشاهد هنا لأنني سبق أن وظفته في سياق آخر.

2- نجم والي، تل اللحم، ص 83.

وأتخلص منه! وأنا لا حاجة لي به ولا أية مصلحة ولا أية صلاحية! طريقة أخرى في ممارسة الانتحار...⁽¹⁾، أو قول مها حسن: "حين وجد نفسه وحيداً في القلعة، وبعد أن تفحص المكان، وتأكد أن لا أثر لعمه فيه، وقد غادرت أمه، تعرى، واقترب من مكن خوفه، ممسكاً إياه بيديه الاثنتين، محاولاً تحمل الألم والخوف، مقررًا انتزاعه، ليتخلص من أمه أولاً، ثم يتفرغ ليجد حلاً لعمه، أخذ يشده، ليقطعه من جذوره، كأنه نبات مزروع في التربة، ويمكن اقتلاعه دون ضرر، ولكن يبدو أن جذره كان ممتداً في العمق، ربما يصل إلى قدميه، وقع من الألم، ولم ينقلع اللعين!... أعاد محاولة التخلص من ذلك الجزء المتسبب في تخويفه، خلع بنطلونه، وربط عضوه بحبل، وربط الرأس الآخر للحبل بجذع شجرة التوت القوية، وأخذ يشد جسده، ليقطع "ذلك التواء" من جذوره، كما تخلع الضرس المسوسة. وسقط مغمياً عليه من الألم، وحين صحا، نظر إلى تلك النبتة اللحمية، ليجدها في مكانها، دون أن تنخلع!"⁽²⁾.

- كره المرأة لجسدها بعد سن اليأس، في مثل المقطع: "تمشي نحو مرآة جانبية تثبت نهاية الممر ترفع قميصها وتأمل الجسد الممتلئ بشيآت كثيرة من عند البطن وحول الإبطين والصدر. تحديق بحزن في التشققات الأرجوانية التي لطخت أجزاء كثيرة من جلدها"⁽³⁾.

إن كراهة الجسد تتأتى ليس فحسب من تبعات التحولات الفيزيولوجية وما تحدثه من آلام، بل إنها رؤية للعالم تصدر عن تراكم

1- رشيد بوجدر: "تيميمون"، رواية، منشورات anep، الجزائر، الطبعة الثانية 2002م، نفسه، ص 77.

2- مها حسن، تراويل العدم، دار الكوكب رياض الريس، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2009م، ص 23.

3- مها الجهني، نفسه، ص 41.

الأزمات الداخلية الناجمة بدورها عن توالي الخيبات وعدم القدرة عن التعبير عن الذات ومصادرة حق الإنسان في العيش الكريم وصعوبة تدبير السياقات المأزومة التي تتموقع داخلها ذات البطل الروائي الذي يتعالق، بشكل أو بآخر، مع الذوات المشكلة للمجتمع بصفة عامة ما دام الروائي جزءاً لا يتجزأ من المحيط الذي يعبر عنه وينتمي إليه بالقوة.

ويأتي تعذيب الذات، بهذا الشكل، كرد فعل الذات تجاه واقع حال، وكتعبير عن موقف من الجسد الذي يلزم الذات بالحياة والاستمرار والمعاناة. ولئن كان هذا المنطق شكلاً من أشكال التعبير عن عجز الذات عن المواجهة ومصادرة الأزمات الباطنية، فهو أيضاً رؤية للكون يلفظها الخطاب الروائي العربي، وإن بنسب متفاوتة، تعبيراً عن سخط عارم واحتقان قوي، وأسوا ما يمكن أن يصل إليه الإنسان هو أن يرى في محو جسده حلاً وحيداً لأزمته (تصفية الجسد).

إن الشاب الذي يرى في جهاز ذكوره سبباً لتعاسته في الحياة يروج لخطاب مأزوم مصدره المجتمع الذي لا يرى في الرجل سوى ذلك العضو، ولا يرى في المرأة سوى فرجها ومؤخرتها؛ ويعبر عن وجود ثقافة مشوهة تختزل الإنسان في أدائه الجنسي؛ متجاهلة الوظائف الإنسانية والإنتاجية والطاقية لهذا الكائن المتعدد المواهب. إن العضو الذكري للرجل هو رمز سيادة في ثقافة المجتمع العربي التقليدية، وهو رمز استمراريته ما دام هو العضو الذي يفرز النطف التي يتخلق منها النوع البشري (الخلف).

وببتر الرجل لهذا العضو يكون قد أجهز على استمراريته في الحياة (فناء النوع البشري) وعلى رمز سلطته وسيادته وشرفه في آن واحد. إن هذا

العمل أكبر من انتقام صغير من الجسد، إنه انتقام من الوجود الإنساني برمته وتمرد على الطبيعة والثقافة.

أما المرأة بكرها للعادة الشهرية فهو دليل على التثبث بصفاء مرحلة الطفولة بكل ما تشير إليه من قيم البراءة وعدم تحمل المسؤوليات، والتلقائية؛ والتنصل من عالم تسمع عن جسامة من أمها وعن الكيبرات في السن اللواتي يجالسنها. وتهرب من مرحلة تقودها إلى سجن كبير يدعى «مؤسسة الزواج» لتفريخ الأولاد وتلبية نزوات الذكر وخدمته مثل أمة. وما دام الذي يخرج من أسفلها ما هو إلا تدليل على جرح عميق لا يندمل وكأنه ينبها إلى ما تُقدم عليه من جحيم، تقول الساردة في رواية "العباءة": "بقعة حمراء مسودة على ملابسها البيضاء دفعتها لتأمل المنديل الوحيد وخيبتها المتناهية؛ لأن بللها لم يكن أكثر من عادة لا تعرف كيف تسد طريقها إلى أن تصل إلى البيت. تغسل عضوها جيدا برش الماء عليه فتؤلمها برودة الماء والهواء.

في السيارة، تجلس على جنبها الأيمن مبعدة جسدها من الأسفل عن مقعد السيارة حتى لا تنزلق بقعة عليه تشد جسدها من الأسفل في محاولة يائسة ومؤلمة لإغلاق فتحة الدم؛ فيصير الطريق الذي طالما تأملت منشآته المهندسة بشكل منظم أقبح وأطول طريق تمر عليه (...) متانتها تكاد تتمزق والمغص يزداد حرارة ودفعاً⁽¹⁾.

هذا الوضع نفسه هو الذي يؤهلها، فيما بعد، لما تمتص مؤسسة الزواج زهرة شبابها وخصوبة جسدها، للجنون وهي تلحظ بأم عينيها ذبول الجسد الغض الذي كانت تمتلكه. هنا، يبرز بقوة فعل الزمن في المرأة،

حيث، بعبوره السريع، يفقدها نظارتها وحيويتها وخصوبتها ويدفعها نحو الحتف. فكراحتها لتوالي المراحل هو تعبير مجازي عن كراحتها لفعل الزمن وخوفها الشديد من الزوال (الموت) الذي تعبر عنه التغيرات العميقة الطارئة على الجسد كلما تقدم بها العمر (الاصفرار، الذبول، الإنهاك، زوال العادة رمز الخصوبة، تبرم الزوج أو الذكر تجاعيد الوجه، انكماش الجلد،...).

ومعروف جدا أن للمرأة حساسية مفرطة مع تحولات الفصول؛ لكن كلما تقدم بها العمر كانت الوطأة أكبر وأشد، ونرصد هذه الصورة في مثل هذا المقطع الروائي: "تمشي نحو مرآة جانبية تثبت في نهاية الممر. ترفع قميصها وتأمل الجسد الممتلئ بشيآت كثيرة من عند البطن وحول الإبطين والصدر. تحديق بحزن في التشققات الأرجوانية التي لطخت أجزاء كثيرة من جلدها"⁽¹⁾.

إن الأمر لا يتعلق بصراع مع الجسد ومع تبعاته ورغباته، بل هو، في الأساس، صراع مع تحولات عميقة يفرضها عبور الزمن للجسد وأثره المادي والمعنوي عليه. فالزمن، بعبوره لهذا الجسد، يترك ندوبا قوية وآثارا سارية المفعول إلى الأبد. والإنسان، من خلال هذا الصراع، يسعى إلى إثبات وجوده عبر الفعل أو اللا فعل. والأنا كانت أنثى أم ذكرا، تعبر بطريق سلبية عندما تنهزم تجاه الواقع واختياراته الجلى أو عندما يخيب ظنها تجاه ما تقوم به من وظائف إنسانية. وهو صراع أزلي وحتمي ينتهي بالموت ولا تصمد إلا الكائنات العنيدة التي تخلدها أعمالها الإنسانية والحضارية اللا تنسى.

1- مها الجهني، نفسه، ص 41.

ويظهر انتقام الرجل والمرأة من جسديهما أكثر في الحالة التي يبيعان فيها جسديهما من أجل الاسترزاق والربح المادي: إنها طريقة عنيفة للانتقام من الجسد رمزياً.

1.1-7 تبضيع الجسد:

وهنا تبرز الدلالة التسويقية للجسد البشري، وبعده الاقتصادي، إذ تبلغ درجة النعمة على الجسد إلى حدود تسويقه بوصفه بضاعة قادرة على الكسب، وترويجه كسلعة بخسة تتداول بين المستهلكين. وتتضح هذه القيمة في سوق الدعارة الحافل "أقدم مهنة في التاريخ". ويرز هذا المعطى الصراع الطبقي الدائرة رحاه في المجتمعات المحتضنة للعمل الأدبي أو تلك التي نمت أسئلته في جوفها العميق. إذ في الوقت الذي لا يجد فيه البعض ما يقتات به غير لحمه الأبيض، هناك أناس قادرون دوماً، وموهلون بما يكفي لشراء البشر والتمتع به وإرساله إلى الجحيم لو اقتضى الحال⁽¹⁾.

وللتمثيل على البعد الإثنوغرافي لهذه الظاهرة في الرواية العربية أورد مثالا من رواية الخبز الحافي لمحمد شكري: "طلبت مني أن أدفع المال مقدما. لم أتردد. هي تباع جسدها ونحن نشتره. أخذت تتعري واقفة. السيجارة في فمها. دخانها يجعل عينيها ناعستين. شفتاها شهوانيتان، حمراوان. قالت لي: افتح فمك. كنت خائفا منها. فتحت فمي طائعا. وضعت سيجارتها في فمي باسممة. أدارت لي ظهرها. فككت لها رافعة صدرها متأملا بشهوة الزغب الخفيف عند منبت ظهرها. تستدير وتواجهني

1- انظر على سبيل المثال رواية «مخالب المتعة»، مصدر مذكور، ص 82. لم نورد النص الشاهد لتوظيفي إياه في سياق آخر.

باسمة رافعة نهديها بيديها. استعادت سيجارتها إلى فمها باليد الأخرى. ابتسمت لها خوفاً من جسدها. فكرت: جعلت من فمها منفذتها... قالت: انزع ثيابك. مالك خائف؟ قضبي منتصب. شرعت أفك أزرار بنطالي باضطراب. قلبي يخفق بعنف... استلقت على الفراش. يفتح مقصها. شيء حليق. تذكرت منانة تبول. أمسكت قضبي في يديها منتصبا. فكرت: وإذا كان لفمها الأسفل أسنان؟ أدخل بين فخذيها بحذر وخوف. تضغط علي بساقيها من الخلف. تضمني إليها. قالت منزعجة: أنت لا تعرف بعد حتى كيف تدخل في المرأة. لم أعرف ما أقوله لها. لكنني فكرت في الكلاب التي تلتصق. شيء ناشف. تبعدني عنها قليلا. بصقت أناملها بلسانها وبزقت فمها الأسفل. "أدخل الآن... مالك أدخل أو قم من فوق. أدخل أقل لك. وإذا كان لفمها الأسفل أسنان؟" (1).

2.1. الجسد الاستيهامي:

إذا كانت التجارب التي ذكرناها سابقا تمتلك الجسد، كمادة، من خلال القبض عليه في شكله المادي البصري وتفاعل به ما تشاء إرضاء لنزوات معينة وإسقاط لرؤى نحو الكون والحياة وتعبيراً عن سخط تجاه واقع مزري، فإن التجربة الاستيهامية للجسد تصدر عن انفصال مع الجسد موضوع الرغبة؛ فهي غير قادرة على امتلاكه والاتصال معه لأسباب وعوامل متعددة بعضها نفسي وبعضها اجتماعي وبعضها ثقافي اقتصادي، وبعضها يعود إلى موضوع الإدراك، من ثمة، فإن مقاومة الجسد تعني أنه يرفض أن يمنح للذات المدركة صورة عن جسدها، مما يجعلها تخلق تلك الصورة إما عبر

1- محمد شكري، الخبز الحافي، ص 48.

حلم اليقظة أو إدامتها عبر الذاكرة⁽¹⁾، يقول سارد محمد شكري: «فكرت في الشجرة لو أنها امرأة. تذكرت يوم أحرقت ثوب فاطمة بنار خيالي. بحثت عن شجرة أخرى صغيرة. ملساء وجميلة. جذعها على قياس ذراعي حين أعانقها. رسمت على جذعها تصميم امرأة وشرعت في الخلق: سيكون لك ما للمرأة. خلال أسبوع حفرت في جذعها حفرتي النهدين. والفم وحفرة ما بين الفخذين. الشجرة- المرأة. أضع في الحفرتين برتقالتين مثقوبتين للمص أو تفاحتين للعض وأحدهما في الفم. في حفرة ما بين الفخذين أضع خرقة فيها زبد أو زيت. صرت أنقل إلى الشجرة- المرأة صور الجميلات»⁽²⁾.

وبما أن البعد الإيروسي في الجسد الآدمي تخضع لتركيبية معقدة من العمليات، ويتوفر على خصوصية زئبقية أغلبها يتم وفق صور ذهنية سريعة تعبر المخ لتؤدي إلى الإحساس باللذة؛ فإن أبطال وشخص الروايات يقضون أوطارهم الجسدية والجنسية من خلال عمليات التذكر والاستيهام والحلم والتخيل: أي ممارسة الجنس مع موضوعات غير مادية تحضر أو تستحضر عبر صور ذهنية، تقول الساردة في مقطع من رواية "برهان العسل": "لو كانت المساجة رجلا يدلكني هكذا لمألت سيناريوهات الاستيهامية رأسي وسخنت دمي"⁽³⁾.

وقد يتم الأمر بشكل استبدالي بين الجنسين: فالرجل يتوهم أنه يمارس الجنس مع امرأة يحبها أو يشتهيها والمرأة كذلك تشتهي رجلا فتتبنى لو

1- فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل، أفريقيا الشرق، البيضاء/ المغرب، الطبعة الأولى، 2003م، ص 28.

2- محمد شكري، الخبز الحافي، ص/ ص: 62.

3- سلوى النعيمي: برهان العسل، ص 86.

عصرها بين يديه مثل تفاحة، فيغدو، من ثمة، الجنس معادلاً للتطهر والسمو في مثل هذا المقطع: "لم يكن استحماماً، كان تطهيراً للحواس، للمسام، لخلايا الروح... تطهيراً لماضي لحاضري ولأحلامي الآتية..."⁽¹⁾، وهنا يسمو سلوك التواصل الجنسي عن الرغبة الغريزية، ليتخذ بعده الرمزي المتمثل في الحب الصوفي الذي ينتقل من حب المرأة كجسد أو ذات إلى حب الكون وكل ما يحيل عليه: «علمتني أن ممارسة الجنس ليست فقط في المعاشرة الجنسية وحدها بل في كل ما يحيط بها... ما يهيئ لها... ما يدل عليها... ما يجعلك مستشاراً كما في أحلامك اللذيذة»⁽²⁾. ويرز هذا التصور أكثر في المقطع التالي: «عندما نحب فكل حركاتنا وسكناتنا تستحيل ممارسة للجنس في أرقى تجلياته»⁽³⁾، أو تتخيل أنها تمتلك جسد من تحب في البعد، فيتحلب ريقها وتستشعر خدر الذئب يسري في جسدها وارتعاشة خفيفة تهز كيائها، إن الأمر يتعلق بـ"الحب الذي يبدأ عبر أسلاك الهاتف وخلف شاشات الكمبيوتر يجعل الوقوف الأول في حفرة الحبيب أمراً ليس سهلاً"⁽⁴⁾.

إن الجسد في إطار صراعه الأبدي مع الإكراهات السوسيوثقافية التي تمارس عليه عنفها المادي والزمني بمصادرة رغباته واشتهاءاته وردع قواه الباطنية يتكرر لنفسه أساليب أخرى تهيوها له إمكانياته وقدراته التي يتميز بها. إنه، بناء على خصوصيته الاستيهامية، قادر على خلق فجوات في المتاريس التي تحاصره وقادر على فك القيود التي تكبل نزواته الذاتية ولو

1- فاتحة مرشيد، مخالب المتعة، ص 95.

2- المصدر نفسه، 96.

3- المصدر نفسه، ص 96.

4- سمر المقرن، نساء المكسر، دار الساق، بيروت لبنان، الطبعة الأولى، 2008م، ص 14.

بالشكل غير التام لامتلاك الموضوع (موضوع الرغبة). فللجسد قوة مضمرة تجعله يشق لنفسه سبل الخلاص من الربق المحكمة حوله؛ ويتأقلم مع الإكراهات المحيطة به عن طريق الاستنجاد بالمفكرة والمخيلة والمصورة الباطنية. هذه العضويات المجردة هي ما يقوي سماته التخيلية والاستيهامية.

2. الجسد الثقافي:

يخرج الجسد، في هذا المنحنى، عن دلالة المادية ليتخذ بعدا رمزيا، بحكم أنه من أكثر الدوال تكيفا واستضمارا للمعطيات الثقافية، فيصبح بمثابة "خطاطة يتم فيها الفصل بين الجسد بوصفه بنية عضوية بيولوجية، والجسد بوصفه بناء ثقافيا واجتماعيا يتواصل فيه البدني بالتصوري، ويتعلق فيه بدن الجسد ببدن العالم"⁽¹⁾، ويرتقي عن التصوير السطحي المادي ليصبح دالا «يحيل هذا الوصف الشفيق والخالي من الشحنة الانفعالية على تشبيهات وإشارات مستمدة من عناصر الطبيعة تنقل الجسد إلى دائرة من الرموز والعلامات المتعالية عن جاذبية اللحم (النظرة الإيروسية لا تكتفي بالتقاط الخصائص الفيزيكية لبورتها ولكنها تتغذى كذلك من إسقاطات العين الذكورية الطافحة بالرغبة الجنسية في الجسد الأنثوي المرغوب فيه، وهي عبارة عن انفعالات تقنية ترمز إليها تلك الوحدات المعجمية أو المحمولات التي تسند إلى أعضاء الجسد)"⁽²⁾. إنه يخرج عن دلالة المادية والمتجلية ليصبح أداة مجازية تحتضن أبعادا رمزية تتشعب وتتداخل شأنها شأن الذهن

1- C.Lefort: le corps; la chair; in l arc, sp.merleau- ponty, duponchelle, 1990. P.21.

2- هشام العلوي، الجسد والمعنى، ص 28.

البشري نفسه. فهو ليس جسدا عضويا، وليس كيانا ولا جسدا إنسانيا. إنه جسد يتعالى عن هذه الظواهر التي، من خلالها، يقدم لنا نفسه. وبما أنه جسد يعيش في العالم، فإنه يوحد بين شكلين أو نمطين من أنماط وجوده، أي بين وجوده ومظهره في الجسد الشخصي»⁽¹⁾.

إن الجسد، بقدر ما هو قادر على كسر قفل الإسار المضروب حوله، يستطيع كذلك أن يكون كتاباً مفتوحاً على الإنسان؛ ويكتسب، في إطارها، هوية خاصة تميزه عن باقي الأجساد البشرية داخل منظومات مغايرة. هذه الخصائص الثقافية تنفلت من عقالها المادي لتوشح الجسد لدى الشخصية الروائية التي تمثل قناعاً قد يتسع لتجسيد صور مجموعة من الناس في قالب اختزالي: فمثلاً، نلقي أن "الرجولة لا تمنح بالفطرة أو بمجرد نعوظ عضو الذكورة الشيء الذي يفسر إمكانية الانزياح عن صيرورتها وولوج التجربة الخشوية، بل هي إجراء ثقافي مستمر يتوسط علاقتنا بالجسد ويوجه امتداداته الإيمائية نحو التطابق مع مواصفات الجنس باعتباره إطاراً مرجعياً وبنية ذهنية"⁽²⁾. فالجسد بناء على ذلك، أثر لانتشار الرغبة⁽³⁾.

إن الجسد لوحة يستطيع الروائي، من خلاله، رسم تمثيلات البشر الذين يدخل معهم في تفاعل، وكذا أحلامهم وكل ما يحمله جسد الشخصية الروائية من رموز وعلامات أيقونية يشكل دالاً ثقافياً يجب الوقوف عنده وتحليل أبعاده الثقافية والرمزية؛ "وذلك باعتباره كيانا يمدد رمزيته ويترجم صوته ورغباته عبر مختلف الأنظمة الدلالية التي تؤرخ لوضعه الهامشي وما

1- فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، ص 37.

2- هشام العلوي، الجسد والمعنى، ص 24.

3- موليم العروسي، الفضاء والجسد، منشورات الرابطة، البيضاء، الطبعة الأولى، 1996م، ص 139.

يحيل عليه من أشكال القمع أو الإخفاق أو المتعة أو الصراع"⁽¹⁾؛ خاصة إذا كان يشكل مقولة تتكرر بشكل حشوي عبر المتن الروائي. وبالجمل، نقول مع عبد الله الغدامي: «إن تحول الجسد من قيمة جنسية إلى قيمة ثقافية أدى إلى ظهور نموذج نسوي فريد هو بمثابة الإبداع النوعي في جنس النساء»⁽²⁾.

1.2. الجسد الرمزي:

لا يكفي المتن الروائي بتصوير الجسد بوصفه مادة دسمة للغواية والمتعة فحسب، بل إنه من خلال ذلك، يجعله خطاباً سيميائياً بامتياز؛ يتعالى عن منطق الشهوة من خلال إبراز شقها المقزز والمنفر، أو من خلال إظهار أسناد الجسد الرمزية والدلائلية التي تلتحم به في بعده الأنثروبولوجي كنوع من التسامي عن الخطية الغريزية للدلالة الشهوانية التي تشيئه على اعتبار أن هذه "السيرورة الدلالية ليست إلا الحل التعويضي الذي يلتجئ إليه الإنسان لملء الفراغ أمام استحالة امتلاكه للعالم"⁽³⁾.

1.1.2. اللباس والأزياء:

ليس الزي ستر للجسد فحسب، بل هو علامة سيميائية هامة في التعبيرات الثقافية، فكل مجموعة بشرية تسعى إلى الانفراد بخصوصية معينة على مستوى اللباس وتسعى جادة إلى الحرص على هذه الخصوصية والحفاظ عليها عبر تغذيتها باستمرار بالمنتجات الثقافية الخاصة لمجموعة

1- رشيد الحاحي: الفن والحسد والصورة، دار سليكي إخوان للطباعة والنشر، طنجة، المغرب، الطبعة الأولى، 2003م، ص 22.

2- عبد الله الغدامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت البيضاء، الطبعة الأولى، 1996م، 187.

3- Umberto Eco ; sémiotique et philosophie du langage, p.u.f, paris ; 1984, P. 23.

بشرية ما وتطويرها تبعاً لما تملّيه السياقات الحضارية ولا أدل على أن اللباس رمزاً ثقافياً مهماً في حياة الشعوب أكثر مما تلحظه من التنافسية بين الشركات والمهتمين والإشهاريين حول الترويج لمنتجاتهم اللباسية والاجتهاد في الإتيان بالجديد على مستوى الموضة والديكور.

وإذا كان اللباس سترًا دفء الجسد ووقاءً له من الآفات، وإثباتاً لهويته، فهو يشكل، أحياناً، عائقاً وخنقاً للجسد في مثل قول الساردة: "ونساء يرتدين النقب والقفازات"⁽¹⁾، ونجد أيضاً في مقطع من رواية أخرى: «داخل هذا النقاب تعيش النساء السعوديات كل المتناقضات»⁽²⁾، فضلاً عن قول السارد في رواية "العباءة": "تلمح سواد عباءة أخرى تصعد الدرج"⁽³⁾ تلميحاً إلى المرأة التي لا تظهر إلا من خلال عباءتها، وسخرية من الوضع البئيس الذي تعانيه المرأة في بعض المجتمعات المحافظة من ضيق وحصار، إذ تحيط بها العباءات حقيقة ومجازاً لتسجن الجسد وتقبر أسرارها خلف الحجب والأستار: (غطت فمها بملثم أسود)⁽⁴⁾، والفم كما هو معروف لا يدل على الإغراء والإثارة والجمال والشبق فقط، بل هو أيضاً رمز للكلام والبسوح والتعبير، واللثام تكميم مادي ورمزي للمرأة، مما يجعله يتحول إلى كتلة من الآلام والمعاناة، بالرغم من عدم إنكار قيمته الجمالية أحياناً، حينما يُصور آلامه في شكل معاناة «تنعكس حمرتها على عباءتها مخلقة ضبابية فاتنة»⁽⁵⁾. وقد عبرت إحدى الساردات التي تعمل على مستويي السرد

1- أميرة القحطاني: فتنة، ص 19.

2- سمر المقرن: نساء المنكر، دار السامي، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، 2008، ص 15.

3- مها الجهني، العباءة، العباءة المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت لبنان ط 1 2008، ص 15.

4- مها الجهني، المصدر نفسه، ص 24.

5- مها الجهني، مصدر مذكور، ص 35.

والأحداث عن أثر هذه الحصارات الرمزية على نفسياتها قائلة: (فظلمة المكان المحبوسة فيه وسواد العباءة التي توشحتها لأول مرة كاملة أشعرتني أنني غير مرئية خفية. كان قلبي يخفق بشدة"⁽¹⁾).

1.1.1.2. اللباس (العباءة) أو إقبار الإثارة الأنثوية:

من العلامات اللباسية التي تتراكم بشكل تكراري في المتون الروائية المشرقية نجد العباءة التي تكاد تكون علامة مقدسة في المخيال الشعبي للرجل الشرقي الذي يحرص بشكل يجاوز منطق العقل أحياناً؛ على أن تلبسها المرأة في كافة الأمكنة والأزمنة؛ فهي رمز مقدس للستر والشرف والكرامة والحصانة، وكل من تخلت عنها فهي عاهرة، داعرة مستحقة لكل أنواع الشتائم لدى الرجل الشرقي الذي تحكمه خلفيات تقليدية تستمد قوتها من التأويل الخطي للنص الديني. يقول بيار بورديو بهذا الخصوص: "وتبقى النساء محبوسات في نوع من سور غير مرئي (النقاب منه ليس إلا ظاهرة مرئية)، من خلال تحديد المنطقة المتروكة لحركات وتحركات أجسادهن (فيما الرجال يأخذون مكاناً أوسع بأجسامهم، خاصة في الأماكن العامة). إن هذا النوع من الحبس الرمزي إنما تضمنه ثيابهن عملياً (وقد كان أيضاً أكثر وضوحاً في عصور أكثر قدماً)، والتي لها مفعول مواراة الجسد بقدر ما له مفعول التذكير المستمر بالنظام (تقوم التنورة بوظيفة مماثلة تماماً لجبة الرهبان)، من دون الحاجة إلى وصف أو منع أي شيء بجلاء"⁽²⁾.

1- مها الجهني، العباءة، ص 183.

2- بيار بورديو: الهيمنة الذكورية، ترجمة سلمان قعفراني، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت/ لبنان، الطبعة الأولى، أبريل 2009م، ص 53.

وعلى هذا الأساس؛ تصبح العباءة لدى المرأة قيداً يضاف إلى قاموس المصادرة والإقامة الجبرية المفروضة على الأنثى بوصفها معادلة للشيطان ومغرية للرجل بارتكاب الفاحشة ومخرجة له من الجنة (خطيئة حواء، الأم الأولى للبشرية). وبالتالي، فهي تسعى، بكل ما تملك، إلى رفض العباءة باعتباره رمزاً، والتمرد عليها بوصفها ستاراً يحجب عنها الحياة.

والحاصل، بناء على هذا المنطق، أن كثيرات ممن يفعلن الفاحشة في الظلام أو في السير يخرجن إلى العراء وهن متمنقات بالعباءة. فالجسد الأنثوي أقدر على فك الحصار، وكلما ضيق عليه الخناق يؤهل أكثر لارتكاب الخطيئة، وكلما فُسح له المجال كي يشارك ويعبر ويخاله الحياة العامة، تشكلت لديه مناعة الوقوف ضد الهلاوس الإغرائية والسلوك الانتقامي من الرجل والقيم والذات هذا بالنسبة للمرأة الشرقية، أما المرأة في رواية الغرب الإسلامي، فغالبا ما تميل إلى الألبسة الضيقة التي تكتنز الجسد وتبرز مفاتنه وتضاريسه بشكل أكثر فداحة مثل الجينز والسترات اللاصقة.

ولم يكن مفاجئاً أن يصبح العري موضوعة في الفن والنحت، وإن ليس في الأجساد الحية، مثلما تمنى البعض. فكان أمرا غير منطقي. قال لورينزو فاللا: "نحن نسمح للنساء اللاتي يمتلكن رأسا جميلا متوجا بالشعر، ووجها جميلا، وصدرًا جميلا، أن يستعرضن تلك الأجزاء من أجسادهن، فلماذا نظلمن لكم النساء اللاتي تكمن مواطن جمالهن ليس في تلك الأجزاء وإنما في أجزاء أخرى؟" (1)

1- ري تاناهيل: قصة الجنس عبر التاريخ، الجزء الثاني، دار ميريت، القاهرة/ مصر العربية، الطبعة الأولى 2008م، ص 33.

إن الوضعية الخصوصية للنساء في سوق المتاع الرمزي تفسر الأساس من الاستعدادات الأنثوية، فإذا كانت كل علاقة اجتماعية هي، على جهة ما، مكان تبادل، فيه يسلم كل واحد لتقييم مظهره المحسوس، فإن الجزء الذي يعود إلى الجسد في هذا الكائن المدرك، المختزل بما نسميه أحيانا «الجسد» (المجنس بقوة)، مقارنة بخصائص محسوسة أقل على نحو مباشر مثل اللغة، هو أكبر بالنسبة للمرأة منه إلى الرجل. فبينما تميل مواد التجميل والثياب، بالنسبة إلى الرجل، إلى محو الجسد لصالح علامات اجتماعية للمركز الاجتماعي (ثوب، زينة...)، فإنه يميل عند النساء إلى تمجيده، والعمل من لغة للإغراء. وهذا ما يفسر أن التوظيف (وقتا، ومالا، وجهدا) في العمل التجميلي أكبر بكثير عند المرأة»⁽¹⁾.

لكن القضية تتجاوز حدود المظهر لتتخذ بعدا من أبعاد الهوية الثقافية، فلكل مجموعة بشرية زيها الخاص المختلف جزئيا أو كليا عن زي المجموعات الأخرى. بل أحيانا يتغير هذا الزي على مر السنين، ومن هنا تبدو قيمة التوصيف الروائي لمثل هذه السمات الإنسانية التي تكشف تطور نسق اللباس ومدى صمود خصائصه في وجه رياح التغيير والاستلاب والتحول. يقول الحبيب الدائم ربي في إحدى مقاطع روايته "زريعة البلاد" واصفا زيا ذا رسم مرجعي مغربي بدأ يتضاءل مع الزمن والمد العولمي: "كان يرتدي جلابة سوداء غرية وفرجية وتشاميرا وسروالا قندريسيا، ويرخي الكمية إلى جنبه مدلاة في مجدول الحرير"⁽²⁾.

1- بيار بورديو، الهيمنة الذكورية، ص 148.

2- الحبيب الدائم ربي، زريعة البلاد، العمدة للنشر، البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2004م، ص 89.

2.1.2. اللون:

يرد دال "اللون" كعلامة ثقافية في الرواية ليعكس تصورا خاصا للصراع بين الأجناس من جهة، وليرسم مسافة التناحرات الطباقية بناء على الاختلافات العرقية والفسولوجية واللغوية والثقافية.

إن من إحدى الغايات الأساسية للرواية تقويض التفكير في الاختلاف حسب الخصوصيات الفسولوجية ومصادرة الآخر بناء على أفكار إيديولوجية وتمثلات عنصرية تؤججها المصالح وصراعاها التاريخي المبني على ركائز واهية. إن المتون الروائية الجديدة ترصد التحولات العميقة على مستوى الثنائية (أبيض - أسود) من منظور نقدي مباشر أو غير مباشر يستند إلى التطورات التي عرفتتها المنظومة الحقوقية في ظل المواثيق الدولية. فالأسود دال على الرق والعبودية في حين يرمز الأبيض إلى التميز والسيادة والهيمنة وكان الجنس الأسود خلق ليخدم الجنس الأبيض مما ولد صراعا ثقافيا تاريخيا توج بظهور حركة الزنوجية *la negrete* التي تدافع عن كرامة هذا الجنس وتبني قضاياه وأسئلته الراهنة في ظل التحولات الحضارية.

وإذا كان من النادر أن يدل اللون الأسود في المرأة عبر الرواية على الجمال والإثارة، وإن كان الكثير من النساء السمرات لهن جمالهن الخاص، فإن البياض غالبا ما يرتبط بالمرأة الجميلة، وكثيرا ما يكون رمزا للإغراء في تضاريس المرأة فضلا عن دلالاته العنصرية والطبقية.

وبالحديث عن العذرية أيضا، نستحضر اللون الأحمر، لون الدم الذي بقدر ما يرمز إلى التعالي والتسامي والطهر، بقدر ما يحيل على مرموزات أخرى لها علاقة بهذه المدلولات، فالدم يُحتفى به ليلة الدخلة، بشكل

مقدس، بل أكثر من ذلك يحمل سروال العروس في طبق مشفوعا بالسكر والحناء ويُطاف به في الأزقة والدروب "تاع الصباح"⁽¹⁾، كما يحتفى بدم العيد عبر الاحتفاظ به ووضع المرأة أقدامها فيه وهو ساخن، يقول الخطيبي: «إن الدم، لون الاغتصاب واضطراب الأدلة، هو منفذ الغريزة الجنسية، وهو اللون الإلهي، والأبوي، الذي يحدث تراتبا عازلا في قوس قزح. ليس محو غشاء المهبل قتلا، إنه لونه الطرسي، وصورته، إذ يحدث، في بعض الأحيان، رفع سروال العروس مخضبا بالدم أمام الناس. ومن ثم فاللون الأحمر، أيضا، هو اللون المقتبس الذي يتميز به، ويدل عليه دوران قوس قزح. نحن أمام فرجة، غناء، رقص، طعام، وصراخ هستيري لرافعة السروال المخضب بالدم⁽²⁾». ومن جملة ما ينشد من كلام إبان هذا الحدث:

«الصباح صباح ماليه/ الملححة والسر عليه/ سروال سلالة/ من العمة إلى الخالة/ هانتوما يا الرجالة/ لا تقولوا هجالة/ هانتوما يا اصحابوا/ لا تقولوا ما صابوا/ هاها بوها قوس لعصابة وتعالى/ ها بنتك حمراء وجه الرجالة/ هاكا يكونوا بنات الرجال المحضية/ هاكا يكونوا لي محمرات الشاشية/ ها هو فوق رأسي/ لا تقولوا من الفرماسي/ ها هي جابتوا اليكم/ حمروا بيه عينيكم/ هانتوما يا خوت بعوج/ لا تقولوا ديال الفروج»⁽³⁾.

1- المقصود به دم العذرية.

2- عبد الكبير الخطيبي، الاسم العربي الجريح، دار الجمل، بغداد، بيروت، الطبعة الأولى، 2009م، ص/ ص 85 - 86.

3- «البكارة لصاحبها/ الملح والسر عليه/ هذا السروال من سلالة/ من العمة إلى الخالة/ ها هو أيها الرجال/ كي لا تقولوا ثيبا/ ها هو يا أصحابه/ كي لا تقولوا السم يجد البكارة/ أيها الأب ارفع رأسك وتعالى/ فبنتك اليوم شرفت الرجال/ هكذا تكون البنات المصونات/ الرافعات رؤوس الرجال/ ها هو الدم فوق رأسي/ حتى لا تقولوا من الصيدلية/ ها هي البنت قد أتتكم بالدم/ كحلوا به عيونكم/ ها الدم أيها الإخوان بفعل الافتضاض/ حتى لا تقولوا من دم الديك.

وينصرف المتن الروائي في كثير من لحظاته التصويرية، إلى إبراز أهمية الألوان هذه السمة في جسد المرأة وتدقيق الوصف في بياض الوجه واليدين والساقين والوركين عند التعرية ليزيد من شبقية المشهد الإيروتيكي وإثارته عبر اللغة الروائية.

ومعلوم أن البياض من سمات الجمال ومقاييسه في المرأة عند العرب منذ الجاهلية، إذ كانوا يميلون إلى المرأة الشديدة البياض (مهفهفة بضاء) في الغالب، وينفرون من المرأة السمراء. ولا غرابة أن تستمر هذه القيمة الجمالية في الرسوخ داخل المنظومة المعيارية للمتخيل العربي حول الجمال النسائي، طبعاً مع نسب متفاوتة، في الوقت الذي نجد فيه أن أهل الشمال والغرب بدأوا يعزفون عن المرأة البيضاء وينزلون إلى الجنوب (إفريقيا وأمريكا) بحثاً عن النساء السمراء.

وعموماً فالمتن الروائي ينسجم مع ذاته بالحفاظ على القيمة ليس ليكون وفياً لمنظومة قيمية ما ولكن استجابة لثقافة سائدة بغرض التأثير على المتلقي وإضفاء الغنى على اللقطة الجنسية؛ وحرصاً على وظيفتها بوصفها عنصر إغراء في النص مثلما هي عنصر إغراء خارج النص.

3.1.2. التعري:

قد يكون للتعري الجزئي من خلال إبراز بعض المناطق الحساسة من الجسد وظيفة إغرائية غرضها استفزاز الجسد (موضوع الرغبة) وإثارته لأخذ المبادرة أو الاستجابة لإعلان المتعة المعروضة، بمعنى أن العملية، في أساسها، عبارة عن "تقطيع شهوي لجسد المرأة يقوم على ثنائية ما يرى

وما لا يرى من المناطق الإيروسية أو الأعضاء المجاورة لها، فالإثارة تتموقع بين اللباس والعري والحجب والكشف والظهور والاختفاء، وليس أحدهما دون الآخر⁽¹⁾.

لكن أن يتنصل الجسد، كان جسد أنثى أم ذكر، عن كل ما يستره، فهنا تتحول الوظيفة من الإغراء إلى الإيديولوجيا، فرفض الزي هو عودة إلى الأصل (إلى الطبيعة) ورفض للثقافة ما دام الزي هو قناع من أقنعة الفعل أو المبدأ الثقافي. إن التعري بالنسبة للشخصية الروائية هو في الجوهر تمرد وعصيان على منظومة القيم السائدة في المجتمع الذي تعيش فيه، تقول الساردة متذمرة من الحصار المفروض على النساء من طرف السلطات الدينية في بعض الدول الخليجية ودول شبه الجزيرة العربية خاصة والتي تعتبر جسد المرأة مدخلا هائلا لارتكاب الفاحشة ورديفا لصورة الشيطان المارد: "رجل الشرطة الدينية بمقدوره أن يفعل بها ما يشاء. وما ذلك إلا لأن طريقتهما في العبادة لم تعجبه وقد تكون متبرجة من وجهة نظره، مما يجعلها مركزا تدور حوله شهوة الرجال، فتغويهم وتحجبهم عن جنة النعيم، كما فعلت أمها حواء هذا الفعل الشنيع قبلها"⁽²⁾.

وقد أصبحت ظاهرة التعري رمزا للاحتجاج والاعتراض وإعلان الغضب والسخط الشعبيين (مثل الذي حصل في إسبانيا مثلا). إن هذا الفعل الرمزي التي تبناه إحدى الشخصيات داخل المسار السردي لا بد أن ينسجم مع خطاب قيمى يدافع عنه النص دلاليا من منظوره النقدي الضمنى؛ بمعنى أنه مؤشر دلالي يؤدي وظيفته في تناغم مع المغزى العام الذي ينشده النسق

1- هشام العلوي: الجسد والمعنى، ص 29.

2- سمر المقرن، ساء المكر، مصدر مذكور، ص 15.

الدلالي الروائي (الخطاطة الدلالية). يقول أحد الرواة في رواية الضوء الهارب: «لقد حررنا الجسد وعلينا الآن أن نعمل لتحرير الشعب»⁽¹⁾. وغالبا ما تكون هذه الخطابات الإيروتيكية، ذات الطابع التمردى، سائدة في الروايات ذات البعد الإيديولوجي النقدي التي تعالج وضعاً عاماً مطبوعاً بالتخلف والزيف والرجعية لأن التعري كما سبق الذكر هو نفض لحمل قيمي وتخلص استيهامي من منظومة من المعايير والسمات المجتمعية التي تناقض الفكر التحرري للطبقة المتنورة تلك التي يشكل الكاتب (الروائي) عنصراً منها. وبذلك فهو يحمل دلالة تحررية تظهر ما علق بالذات رمزيا من أدران التغطي القسري بهذه القيم والعادات والتقاليد التي بليت ولم يعد لاستمرارها من مسوغ تبعاً لمواقف الروائي وتصوراته التي يشحن بها شخصيات عالمه الروائي.

2.2. الجسد الأسطوري العجيب:

تتكئ الكثير من الروايات العربية الجديدة، في بناء مادتها الحكائية، على استلهاهم القصص الأسطورية، عربية كانت أو ذات أصول أجنبية ما دام الأصل في الأسطورة ليس مهماً، فهي محكيات إنسانية تعبر كافة الحدود وتتجاوز ما هو إقليمي جغرافي لتنتفع على الكوني. وقد تعمد إلى تحويلها بنويماً أو دلالياً بحسب الغايات التي يرومها في مادته الحكائية المتنوعة بقصد إغناء النص، ووصل الماضي بالحاضر، فتصبح المادة الأسطورية المستلهمة جزءاً من النسق الروائي وداخلة في نظامه الخاص، ومؤدية دلالة غير الدلالة الأصلية لها، وهناك تصورات متعددة بخصوص استدعاء النص الروائي للمتن الأسطوري والتعامل معه:

1- محمد برادة: الضوء الهارب، مشورات الفك، البيضاء، الطبعة الأولى، 1993م، ص 107.

• تصور يؤسّط النص أي يجعله بنية متينة أسطورية معروفة لدى عموم القراء ثم بناء النص على أساس أن تكون هي المادة الجوهرية للمتن والنواة المركزية التي يجري عليها مدار السرد (عائشة القدسية نموذجاً).

• تصور يشير في شكل سريع لمجموعة من الأساطير عبر إيراد صريح لأحدى مؤشراتنا (فلاشات) بقصد أداء غرض دلالي معين.

• تصور يجعل من النص تأسيساً لأسطورة ما لم تكن موجودة من قبل على الشكل الذي تظهر عليه. صحيح أنها قد تتناص مع متون أسطورية سابقة؛ لكنها تتخذ صوغاً جديداً ومغزى مغايراً ومساراً معقداً (تركيبة من الأساطير والمحكيات المنصهرة).

وتأسيساً على ما سبق، فالنص الأسطوري لا مناص له من التعامل مع الجسد العجيب الذي يتجاوز قدرات الإنسان العادي لكونه يتمتع بقوى خارقة تتيح له القيام بأعمال لا يتصورها العقل البشري لأنها تخرق منطق تقبله للأشياء، واستعانة الروائيين بالجسد الأسطوري يأتي استجابة لحاجة الشخصية الروائية في أن تنتقم من القوى الفاعلة التي تقف في وجهها وتقوم بتصفيتها باعتبارها جسداً آدمياً له كينونته وخصوصيته وكرامته. وهذا ما فعله الروائي مصطفى لغتيري في "عائشة القدسية" حيث استعار شخصية هذه المرأة الخارقة لينتقد وضعاً فكرياً سائداً يؤمن بالخرافة ويصادر منطق العقل، فالمرأة التي حاربت المستعمر بمدينة أزموور إلى غاية الاستشهاد باتت حية في وجدان الناس، وانبعث جسدها من رماده ليحارب المستعمر بشراسة الجن إلى أن قضت على آخر جندي يحتل المدينة.

إن الجسد هنا، يتأبى على الاندثار بفعل الموت ويعود، ولو عبر التخييل لينهي ما عجز عنه الجسد المادي قبل الموت ولا يختفي إلا بإنهاء مهمته كاملة. يحول لغتيري هذه الأسطورة من الإيجابي إلى السلبي فيفرغ هذه الشخصية الأسطورية من معناها الرمزي التحريري إلى معناها الرمزي القهري الذي يقود الناس إلى رفض العقل والإيمان بقوى ميتافيزيقية، وكائنات فوق طبيعية تسلط قوتها على الإنسان كي تخضعه وتذله فتتحول إلى وهم ووسواس قهري يسد النور ويحجبه أمام التوظيف الإيجابي للعقل. أما كائنات العالم الروائي الأسطورية لدى سعيد العلام فهي تستقي كينونتها داخل نسقها الذي تتحرك فيه والذي يتغذى من المقدس والمدنس، الغيبي والواقعي، بشكل يعكس الصراع الأبدي في حضارة الإنسان منذ بدء التاريخ حول السلطة. ومن أجل تحقيق هذا المرام، فقد استعانت الشخصية الروائية في تشييد كينونتها التخيلية بكل مقومات الجسد الأسطوري القادر على تطويع الصعاب والمشاق التي تعترضه في سبيل تحقيق مناه. وفي الغالب، تتمتع الشخصيات، في هذا النص، بقوى يمتزج فيها الخارق بالعادي، والمألوف بالعجيب، بما يجعلها قادرة على التكيف مع وحشة المكان (الصحراء) وسلطة الزمان (الموت).

ويأتي منطق الاستعانة بالجسد الأسطوري في تكوين الشخصية الرواية ليقوض مبدأ الهزيمة لدى الجسد المادي للإنسان في وجه بشاعة القوى الظالمة التي تصادر بهيمتها كرامته وكينونته ووجوده الأنطولوجي. إذ إن البعد الأسطوري يمنحها صلابة وتحدياً ضد استكبار قوى الشر واستعلائها على منطق الحياة. فالروائي، بذلك، يكون قد كرس بعداً نقدياً للعمل السردي يشتغل بشكل ضمني للتدليل على فداحة الصراع وذوبان

الشخصية الآدمية أمام نار الهيمنة الإيديولوجية التي تُسود طبقة على أخرى استنادا إلى أوهام لا يقبلها منطق العقل. ولعل انتصار الجسد الأسطوري على الجسد المادي، هو، في حد ذاته، انتقام من صورة الهيمنة التي تقرص على الذوات لتفرغها من محتواها الإنساني.

3.2. الجسد الاحتفالي:

تصور النصوص الروائية كثيرا من المظاهر الاحتفالية للجسد، وهي بذلك تقدم خدمة كبيرة لثقافة المجتمعات، وذلك بتدوين طقوسها الفلكلورية ذات البعد الشعبي والفرجوي، مما يزكي الوظيفة الإثنوغرافية للسرد بحفظ ذاكرة الشعوب ومتخيلها. ولئن كانت هذه الطقوس الاحتفالية للجسد تنبثق عن رؤية فكرية عبر توظيفها في سياقات تفاعلية بين الشخصوص داخل المتن الروائي ترقى بالطقس إلى مستوى الفعل الثقافي الذي يؤدي وظيفته في غياب التصريح.

وكما سبق أن أشرت، فروايات شعيب حليفي حبلى بمشاهد من إثنوغرافيا الحلقة وأخبار الحكواتيين والفنانين الشعبيين الذين لم يعد لهم من وجود إلا في الذاكرة، ومن هنا تكمن أهمية احتضان النصوص الروائية للمعطيات الإثنولوجية والإثنوغرافية، يقول راوي شعيب حليفي: "هناك الريب أيضا، رجل قصير القامة بمزماره المصنوع من قرن الثور... وطاقيته الحمراء البالية، تناسب رداء الفرجة في حلقة ومسرحه الذي كانت تجتمع حوله أكثر مما يجتمع الآن بمسرح محمد الخامس! لم يكن الريب يحتاج إلى الكلام حتى يضحك الناس، لأنهم يعرفون أن هذا الرجل القصير، بعينه الضيقتين، قادر على تحريك الكوميديا بالمقلوب من خلال النظر إليه ثم

بالاستماع إلى مسرحياته"⁽¹⁾. ويضيف في مقطع آخر: «ستذكر سطات الستينيات وبداية السبعينيات من القرن الماضي بحسرة بالغة بطلا اسمه عمر العيار صاحب القضيب الحديدي الأبيض، وسلطة الحكي القاهرة التي كانت تشد إليه في صمت ورهبة، دائرة تجلس كما لو أنها في محراب حول راهب طاعن في الحكمة.

من فم عمر العيار، الذي لا يجف أبدا، يخرج الأبطال يتصارعون ويتقاتلون في حروب ومعارك، ونساء في عمر الزهور يولدن مثل الفاكهة، يحكي عنهن وعن زمنهن. كان على عمر العيار أن يقول كل شيء قبل أن يختفي، ويترك جمهوره تائها بين العيساوي والشيوخ وأكلة الأفاعي... والمجذوب الذي يغرز السلك في خده دون أن تسيل الدماء... وشارب النار ونافخها... والذي يشرب الماء الساخن ويمضغ الزجاج... والذي يبيع الحجابات... والطرب... والكلام... والأوهام ومختلف الأعشاب البرية... إنهم أسياد الحقيقة وصناع الحياة الجميلة"⁽²⁾.

1.3.2. الرقص (ثورة الجسد):

من الأشكال الطقوسية الاحتفالية التي يقوم بها الجسد (جسد الشخصيات) في المتن الروائي، نجد طقس الرقص حيث يستعرض البطل (غالبا ما تكون امرأة) حركات منسجمة ومتسقة تنفعل، في سياق معين ووفق إيقاع ما، ليترك الجسد يُعبّر، عبر اهتزاز تضاريسه، عن أفكار وحالات انتشاء وفرح يستعصي عليه الإفصاح عنها عبر اللغة. إذ قلما لا تحضر "المرأة

1- شعيب حليفي، لا أحد يستطيع القمر فوق ظله، ص 118

2- شعيب حليفي، لا أحد يستطيع القمر فوق ظله، ص/ ص: 118-119.

كموضوع للرغبة والغواية ومصدر للفتنة وبؤرة أثيرة للمشاهدة والحديث
معا، ذلك أن حضورها مقترن بجغرافية جسدها وتضاريس عريها التي لا
تحترز عين من جوبه وإطالة النظر إلى نتوءاته وتجاويفه⁽¹⁾. وهذا يدخل في
إطار السلطة الإغرائية للمرأة كانتقام من الذكورة الظالمة، يقول منير الحافظ:
«أعتقد أن ما عانت المرأة من ظلم وغبن الذكورة جعلها تستخدم أساليب
ذكية وأخاذاة تنبع من عمق ذاتها الفياضة، فقد مارست سحر التأثير والغنج
والإغواء لجذب الذكر سبيلا إلى تحقيق موجوديتها من بعد ياسها من نيل
«غفران الرب» على خطيئتها»⁽²⁾.

وبما أن الرقص لغة تؤدي دورها في إطار استراتيجية عامة يتوارثها
المجتمع لتصبح عنصرا داخلا في إطار هوية جمعية. ولا تقف حركات
الرقص عند حد الإفصاح⁽³⁾ الجسدي عن حالة نفسية وثقافية يكون الهدف
منها، بالدرجة الأولى، تطهير الجسد، وتحريره من الضغط اليومي وإكراهات
الحياة عبر التخفيف من حدة الانفعالات المتشعبة يقول السارد في رواية:
"لا أحد يستطيع القفز فوق ظله": "جو روحاني مائة بالمائة... قام فيه صالح
برقصة بدوية، سقط على إثرها... فأسرع مويليد يجري ليحمل سيده... ولم
أدر متى نهض من داخلي شخص يشبهني (لم يلتفت إلي أو يستأذن من
خيالي) فرقص رقصا بدويا ورجوليا، كما راقص المجموعة كلها رقصا
رومانسيا طاهرا ومعبرا... لا وصف أو سرد أو حوار فيه... فقط الروحانية
والمجاهدة حتى تقطعت عباءة الفقيه- وأنا مشدوه وساه في فعله الغريب-
رقص كمن ينتقم من شيء. كمن جاءته بشارة من السماء. كمن رأى الجنة

1- هشام العلوي، الجسد والمعنى، ص 20.

2- منير الحافظ، الجنسية، ص 128.

3- محمد برادة، الضوء الهارب، ص 101.

ودخلها. هو لهو وخشوع في صورة رقص... كمن يدك الأرض على تلك النظريات والسرديات والندوات والكتابات والروايات والمناقشات والمزايدات والمناقصات وكل شيء خارج الحياة والممات... دكا دكا حتى أحس بقطقات عظامها الرميم، وبأبخرة جسمه وسيول العرق تنهمر... فسقطت الأرض مثل واحد من الثوار، سقطت في آخر معاركنا والتي كان فيها النصر يخفي الهزيمة ثم قمت وجلست مرتميا وسط ابتهالات العيطات التي لا تنتهي. أحسست بأنني تطهرت وعدت كما كنت بريئا طهرانيا⁽¹⁾، بل إنها تتجاوز ذلك إلى حد الإفصاح عن رغبات شهوانية يتوق الجسد إلى إشباعها عبر دعوة الآخر (الذكر) إلى المشاطرة الجنسية مثلما يحصل في هذا المقطع الروائي: «ولماذا لا نرقص؟ تقول.

— امرأة واحدة ترقص معنا جميعا؟

— لا كل واحد يترك لجسده أن يتكلم.

في رشاقة تنتصبين. تنتقين أسطوانة وتشرعين في الرقص. نحاول أن نجاريك ولكنك تحلقين بعيدا. شيئا فشيئا تنفصلين عن الأرض فيبدأ الشاعر يصيح:

— رائع... منتهى الروعة... جميل (ويعطش الجيم محركا يديه المكتنزتين).

شعشت الخمرة في مسامنا، وفتننا جسدا محاولا اختزانها وأنا أردد بيني وبين نفسي شعرا قديما⁽²⁾. إن الأنثى من خلال حركات الرقص

1- شبيب حليفي، لا أحد يستطيع القفر فوق ظله، ص/ص: 38-39.

2- محمد برادة، لعبة النسيان، ص/ص: 100-101.

تدعو الذكر وتغويه وتلفت نظره إلى فتنة تضاريسها (حركات الصدر، واهتزاز الثديين، حركات العجيزة، وتموج البطن، ثم انسداد الشعر وتدفقه). في هذه اللحظة، ينتشي الجسد الذكري عبر فعل المشاهدة واختلاس النظر إلى جغرافية الجسد، وهي تتحرك في أفق شهواني (شهوة العين) وعبر النظر تصل التماسات اللذوية إلى كافة الحواس الجنسية للجسد لتعلن جوعاً تاريخياً وقد تصل الأجساد، من خلال هذا التواصل الشهواني، إلى الذروة والاسترخاء (الاستمناء) أو تصل الحواس من الهيجان درجة تحتاج فيها إلى الممارسة الفعلية عبر الاتصال الجنسي بين المشاهد والراقصة (الجسدين المتواصلين عبر الحواس الجنسية).

لقد "تعودت النساء هنا منذ قرون على حمل رغبتهن كقنبلة موقوتة مدفونة في اللاوعي لا تنطلق من كبتها إلا في الأعراس عندما تستسلم النساء لوقع فيبدأن في الرقص وكأنهن يستسلمن للحب بخجل ودلال. في البداية، يحركن المحارم يمنة ويسرة (...) فتستيقظ أنوثتهن المخنوقة تحت ثقل ثيابهن وصيغتهن. يصبح أجمل في إغرائهن المتوارث"⁽¹⁾، ونورد هنا مقطعاً تتناغم فيه شعرية الجسد الراقص مع البواطن النفسية للشخصيات النسائية الملتوية كثعابين مسعورة: «تهتز الصدور وتمايل الأرداف، ويدفأ فجأة الجسد الفارغ من الحب. تدب فيه، فجأة، الحمى التي لم يطفئها رجل، يتواطأ البندير الذي تسخنه مسبقاً مع الجسد المحموم فتزيد الضربات فجأة قوة وسرعة وتنفك صفائر النساء وتتطاير خصلات شعرهن وينطلقن في حلبات الرقص كمخلوقات بدائية تتلوى وجعا ولذة في حفلة جذب

1- سليم دولة الثقافة... الحنسوية الثقافية"، الذكر والأنثى ولعبة المهد"، دار الفرقد للطباعة والشر والتوزيع، سوريا (دمشق) ط 1، 2009، ص: 121.

وتهويل يفقدن خلالها كل علاقة بما حولهن وكأنهن خرجن فجأة من أجسادهن من ذاكرتهن وأعمارهن»⁽¹⁾.

2.3.2. الغناء أو (ترنيمة الجسد):

يتميز الحضور الغنائي عبر المتون الروائية باتخاذ شكلين مختلفين:

1 - الشكل المادي الإغرائي لترنيمة الصوت الأنثوي المحيل على اللذة الجنسية (الصوت عورة من عورات النساء) لكونه يشير غرائز الرجل (الذكر) ويستفز فحولته ويخاطب غرائزه الشهوانية، لأن السمع لا يقل عن البصر أهمية من حيث استقبال الفتنة والتهيج، فالأذن كذلك تعشق وتلتذ و"تفتن بما تسمعه سواء كان مجرد صوت نسوي تدل نبراته على الدلال والغنج والرغبة المعلنة، أو كان كلاما مسبوكا، دالا وتصويريا. لذلك، اهتم الفقهاء بهذا الجانب ونهوا المرأة عن التحدث بصوت مرتفع أو التغني بصوت رخيم عذب، لأن ذلك مدعاة للفتنة، وكل فتنة مدخل للزنا.

أما حركة الجسد، فإنها كلما كانت متصنعة، تظهر مفاتن الجسد ومفاصله، سواء بالمشية المتدللة أو الرقص، فإنها تشكل لغة، اعتبرها البعض دلالة على تهتك صاحبته، فيما رأى آخرون فيها صفة من صفات الأنوثة لا غير"⁽²⁾. في حين، اعتبر البعض الآخر الجسد الأنثوي عورة بآتمه، محاولا بذلك الدفع بالجسد الأنثوي، بكامله، إلى مهاوي العدم والغياب المطلق والإلغاز⁽³⁾. يقول السارد: "يالكم من جناء تنعتونها بالضعيفة وما من

1 - أحلام مستغانمي: "ذاكرة الجسد"، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1993، ص 316.

2 - فريد الراهي. الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، 63.

3 - فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، 62.

ضعيف سواكم. تخشون المرأة، تهابون لقاءها وتعجزون عن كبت غرائزكم عنها. في حضرتها، تبخر قوة العضلات وتلاشى هيبة اللحي والشنابات. فإيماءة منها تحرككم في كل اتجاه ولن تكونوا حتى كلعبة الشطرنج لأنها للأذكاء. الرجال الضعفاء أقل حتى من لعبة طفل لم يبلغ العامين مصنوعة من أردأ الخادومات“(1).

2 - الشكل الرمزي المتعلق بالمنطق النصي لمضمون الأغنية. وغالبا ما يكون هناك انسجام بين الشكليين لأداء الدور المنوط بهذا الطقس الاحتفالي داخل نسق من المكونات المتداخلة التي يفترض أن تشتغل في إطار بنية منسجمة تصدر عنها سمفونية متناغمة.

وفي كثير من الحالات، نجد أن الرواية تعتمد إلى تدوين النص الغنائي وعيا من كاتبها بأهمية المنحى الإثنوغرافي للكلام المنطوق. ونمثل بما ورد من نصوص غنائية، شعبية بالأساس، في رواية شعيب حليفي الولع بالتراث الشفهي الرمزي، حرصا منه على حفظ هذه الثقافة المعرضة للضياع بالرغم من قيمتها الإغرائية في تشكيل الهوية: "صوت ميلود المغاري يأتينا بصعوبة وهو يقول: أوليدي يا أوليدي الدايم ربي / تعالى لمكاني تشوف حالي / الطير الحر ما يخرج فراكوا / جوج خواتم كلها ودكو / مالك يا نفسي معذباني / مالك يا ليام... ساعفيني"(2).

ويورد في مكان آخر: "نبغي عدونا يعمي / وأنا وأنت نشوف / نبغي عدونا يعمي / وأنا وأنت نقودو"(3).

1 - سمر المقرن: نساء المكر، ص 11.

2 - شعيب حليفي، لا أحد يستطيع القفز فوق ظله، ص 73.

3 - شعيب حليفي، لا أحد يستطيع القفز فوق ظله، ص 74.

والملاحظ هنا، أن المقاطع كلها تنتمي إلى الثقافة الشعبية التي تتداول شفها بين الناس على اختلاف طبقاتهم.

3 - وتبعا لهذين الشكليين، في تحديد دلالة الغناء في النص الروائي، نلقى أن الروائيين يوردون أحيانا نص الأغنية (النص) لأداء دلالة تخدم التصور العام للروائي تجاه حدث ما أو تستتضمّر نظرة نقدية معززة أو مقوضة لفكرة معينة لكن الأغلب منهم يورد توصيفا للصوت النسائي، وهو يغني ويتماوج، مؤديا وظيفته الإغرائية الجسدية بقصد التأثير الشهواني على الشخوص وتهيج رغباتهم الجنسية.

2. 3. 1. العذرية أو (عرس الدم):

يتخذ مكون «غشاء البكارة» بوصفه عضوا صغيرا من الجسد رمزية قوية في المتخيل الشعبي. كما أنها «هي جواز المرور» نحو الحياة الهنية، المستقرة. وكانت هي البوابة التي منها يعبر الزواج نحو الديمومة والصلابة⁽¹⁾. لذلك فالرواية العربية تستعير هذه الشعيرة الاحتفالية لإقحامها في نسق التفكير النقدي في القضايا المجتمعية الراهنة التي تعتبر أسئلة ملحة تقض مضجع القراء بوصفهم مانحي الدلالة للنص أو باعتبارهم عناصر داخل منظومة لها تقاليد وأعراف يصعب التنصل منها.

فالرواية تروج لفكر نقدي تحرري وتمرر خطابا بديلا للثقافة والممارسات الإنسانية. لذلك، ففضلا عن توصيف عملية الاحتفال بالبكارة في العرس (الدخلة) ورمزيتها الدلالية في المتخيل البشري التي تثير نقاشا

1- لحسن العسبي، اللذة والعنف، تاريخ الزواج، سلسلة شراع، طنجة، المغرب، العدد 7، 1996م، ص 92.

موسعا بين الشخصوص حول هذا الطقس؛ ترد أفعال متنافرة تستبطن، في العمق، رؤية نقدية من الكاتب الذي ينتمي إلى هذه المجموعة البشرية الموصوفة سرديا (السياق المتداول مجتمعا في النص) يسعى من خلالها إلى المساهمة في تعديل السلوك الثقافي أو تحييده عن الوجهة التي يتخذها في إطار الضغط غير العادل ضد فئة النساء، خاصة وأن ذلك الغشاء أعطي، رمزيا، أكثر مما يستحق ما دام بمكنة الفتاة فقدانه في خضم قيامها بسلوكات أخرى ليست بالضرورة مرتبطة بالممارسة الجنسية. تقول السارد في رواية "مخالب المتعة": «كنا نترقب جميعنا مع الفجر خروج سروال العروس الملطخ بالدم لتستقبله النشوة بالزغاريد، وهي مرردة: «الصباح صباح ماليه... الملحة والسر عليه»، «هكذا يكونو بنات الرجال المحضية، هكذا يكونو بنات حمرات الشاشية» «داها وداها والله ما خلاها». ودموع الفرحة تتلأل في عيون أم العروس، بينما يصفح والدها، بكل فخر واعتزاز، رجال القبيلة»⁽¹⁾.

ويتخذ هذا الطقس بعدا دراماتيكيا أشد وضوحا في هذا المقطع:
"وقالت والدة حميد:

– الليلة ليلتك، سترين كيف أني زوجت ابنتك برجل كالرجال.

– اللهم حمر وجوهنا.

لم تكن لدى حميد شهية، في حين أكل أصدقائه بنهم كبير. اكتفى فقط بلقمتين أو ثلاث أرفها يبضع كؤوس صبها بسرعة في جوفه. استأذن بعضهم بالانصراف وهم يشجعونه.

1- فاتحة مرشيد: محال المتعة، ص 113.

قال وزيره:

- لا عليكم، أنا معه. سوف تسمعون صراخها من بعيد.

وقال حميد وهو يضحك:

- لا تتكلم عن زوجتي هكذا.

- لم تصبح زوجتك بعد، سوف تصبح زوجتك إذا ما سمعنا صراخها.

ثم بعد ذلك، أخرجوا حميدا من القيطون، وطافوا به قليلا في الظلام الذي يغطي الأكواخ القصديرية، ثم عادوا به بسرعة ودفعوه إليها. دخل معه وزيره ثم خرج. ارتفعت أصوات الفتيات بالغناء والزغاريد. واشتدت الضربات على الدفوف والتعاريج. وكانت أمه تطوف كالمعتوهة لا تعرف ماذا تفعل. تحدث إلى هذه وتعطي الأوامر لتلك، في حين انتحت والددة فيطونة مكانا قصيا، وجلست القرفصاء تتأمل الأرض ولا تتحرك كأنها مشلولة. ثم بعد مضي الساعة، قالت والددة حميد:

- سوف ألتحق بولدي لأرى ماذا يفعل.

- دعيه وشأنه.

- لقد تأخر.

- ربما يكونان قد ناما.

- هل ينامان في مثل هذه الليلة؟ وماذا نفعل نحن هنا؟ إننا ننتظر الدم

حتى نريه للأعداء.

هرولت إلى حيث العروس والعريس، طرقت باب الكوخ، فتح حميد

وقد تغير لونه تحت ضوء اللمبة.

- باسم الله عليك يا ولدي! إياك بأن تقول إنك مسحور.

- لا يا أمي أنا لست مسحورا، أستطيع أن أتزوج قبيلة.

- ماذا بك إذن؟

- لكنها...

- لا تقلها. أليست عذراء؟

- ليست عذراء.

صرخت والدته: "ويلي!" وأخذت تلطم فخذيها، وتنتف شعرها. كفت التعاريج والدفوف والزغاريد. سمعت والدته فيطونة الخبر فقفزت من مكانها كالمجنونة. أخذت تتمرغ في التراب: "أناري! فعلتها بنت الحرام". اختلط الغادون والرائحون وسط الحوش. وتزاحموا على البركة التي كانت فيها فيطونة، ولم يعد أحد يستطيع أن يسمع حديث الآخر. بعد دقائق، اشتبكت الأيدي، وارتفع الصراخ والعويل بين أهل فيطونة وأهل حميد. جلبت العصي واصطدمت الرؤوس ورفست الأقدام بعض الجثث، كانت معركة جاهلية حقيقية⁽¹⁾.

والجدير بالذكر أن هذه المشاهد تتكرر بشكل مستفز في الرواية العربية. وهذا مقطع مشابه من رواية أخرى، وكان قدر الشخص ومصيرهم واحد وحتمي: «في عزلتنا نحن رفقة حلیم كان الجميع سعيدا بتلك الأغاني منقطعا عما يجري بالخارج، لكن الفجر سيأتي ليكشف حدثا لم نكن

1- محمد زفزاف، محاولة عيش، المركز الثقافي العربي، بيروت البيضاء، الطبعة الثانية، 2008م،

ص/ص: 93 - 94 - 95.

لنتوقعه... صخب وضجيج يتعالى من الجهة التي خصصت لدخلة العريس على عروسه، إنها الشرارة الأولى - كما قدرت الأمر - لذلك أنقذنا عم العريس لما جاء إلينا يطلب بارتباك واضح أن ننهي اللقاء، ثم التفت إلينا نحن الأربعة وخاطبنا باحترام متصنع، فيه بعض التوتر، وسألنا إن كنا نريد النوم حتى الصباح... ثم انصرف دون أن يسمع ردا منا. قمت كما قام الآخرون للانصراف، سلمت على الجميع، واتجهت نحو سيارتي وقد بدأت شرارة العنف المصحوب بالكلام الفاضح. ضغطت على الدواسة في اتجاه مدينة سطات⁽¹⁾.

كما أن الفتاة يمكنها أيضا الحفاظ على ذلك الغشاء مع أنها تنخرط في العلاقات الجنسية مع الرجل سطحيا أو بشكل شاذ (الممارسة الجنسية من الدبر) مما يخرج "غشاء البكارة" من رمزيته الدلالية والأنثروبولوجية المحيلة على الشرف والنقاء والصفاء والالتزام الأخلاقي والديني.

وتسخر كثير من الروايات من هذا الوضع الثقافي عن طريق تميع هذا الطقس (البكارة) سواء فيما يتعلق بحوار الشخصيات أو أفعالها وسلوكياتها التي توحى علنا أو تلميحاً بامتعاضها أو تهريبها أو رفضها لهذا الطقس والعزوف عن الانشغال به أو الانخراط فيه بوصفه علامة للشرف وقيمة ثقافية يندرج الشخص بموجبها في منظومة التقاليد والأعراف المحددة لصورة الهوية. ونمثل لذلك بالمقطع التالي للروائية فضيلة الفاروق: "كانت صورة العرس الكئيب الذي حضرته البارحة ما زالت جرحا في ذاكرتي... خرج العريس من الغرفة يتصبب عرقا. هجمت النساء على العروس، كانت

1- شبيب حليفي: لا أحد يستطيع القفز فوق ظله، دار الثقافة للنشر والتوزيع، البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى 2010م، ص/ص: 79 - 80.

تبكي، وسمعتهن يرددن أن العريس لم يفعل شيئاً. بكت أم العريس... وبعد ساعة، جاء شيخ إلى البيت اختلى بالعروس وأهلها قليلاً ثم خرج. عاود العريس الدخول، وخرج محمد بعد قليل. دقت النسوة على باب الغرفة قبل أن يخرج، وقالت إحداهن دون خجل: "يا لا...". كيف فعل ذلك في دقائق؟ لم أفهم شيئاً، لكنني رأيت قميص نوم العروس ملطخاً بالدماء. والنساء يزغردن، والعروس تمثل البراءة... ما أبشع أن تكون الواحدة منا عروساً! اقتربت مني سهام ابنة عمي ووشوشت لي: -هل رأيت؟ العروس كانت مصفحة (موشومة على فخذاها بتعويذة تحميها من الاغتصاب)"⁽¹⁾.

وانسجاماً مع تقاليد المنظومة المجتمعية الثقافية تسعى شخصية المرأة في السرد كما في الواقع العياني إلى التحايل من أجل الانعتاق من إسار هذا الهاجس المرعب وفي نفس الوقت تجتهد للحفاظ عليه بما يحمي صورتها في المجتمع وصورة جسدها (المصون) لدى الذكر (الرجل) الذي تتغير نظرتة إليها بمجرد فقدانها لغشاء العذرية حيث تسقط في عينيه؛ فيتحاشى الارتباط بها في إطار مؤسسة الزواج التي تشكل في نهاية المطاف، أمنية كل فتاة. وليس هناك من تريد أن تظل، طوال عمرها، خارج هذه المؤسسة. إلا أن التاريخ الطويل لبني البشر، عبر كل الأمكنة، يسجل مظاهر تمرد جسدي بغية الزوجان عن سكة الأخلاق والضوابط التي قننها العقل والوعي. وهي مظاهر بلغت حد ارتكاب الجرائم البشعة جرياً وراء عتق الجسد وتحريره من "أكاذيب العقل والوعي"⁽²⁾.

1- فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص 26.

2- الزهرة إبراهيم، الأنثروبولوجيا والأنثروبولوجيا الثقافية، دار الباياء للدراسات والشر والتوزيع، دمشق، سورية، الطبعة الأولى 2009م، ص 117.

وتلجأ الروايات، في الغالب، إلى منح الشخصيات النسائية المستهدفة مؤهلات القوة على التمرد والتحايل والخداع لتستطيع التملص من الثقل النفسي والضغط الاجتماعي الممارس عليها. فإما أن تشور على مؤسسة المجتمع وتدخل مجال الدعارة وتمتهن الجسد كرد فعل احتجاجي ضدًا على قيم التخلف والزيف أو تتلفع ستار الحداثة كذريعة أو سند لخرق قيد الالتزام بأعراف المجتمع، حيث السفور الفاضح والتبرج المانع وإما إنها تنخرط في الظاهر، ضمن السيرة المجتمعية، احتراماً لهذه التقاليد. وفي السر تمارس طقوسها الخاصة المليئة لرغباتها الملحاحة عبر الطرق الكثيرة التي توفرها حالياً الوسائط التفاعلية الجديدة التي تسهل عملية التواصل بين الجنسين (الذكر والأنثى) وأحياناً بالصوت والصورة (Cam-web) (الأنترنت)⁽¹⁾؛ حيث يتم "ارتكاز المشاهد الإيروسية على فعل التلصص واستراق النظر إلى الجسد الأنثوي كنوع من اللمس أو الاحتكاك عن بعد"⁽²⁾، فضلاً عن الدخول في العلاقات غير الشرعية التي بموجبها تسمح الفتاة لنفسها اختلاس اللذات المحرمة خارج مؤسسة الزواج مع الحفاظ على غشاء العذرية التي تحتفظ به ضماناً لصورة الشرف التي تخول لها ولزوج مؤسسة الزواج بامتياز مستقبلاً.

وإذا كان الزواج هو العروة الوثقى التي بمقتضاها يتقيد الفعل الجنسي بين الرجل والمرأة لتقنين الإخصاب وحفظ النسل، وضمان كرامة الجسد وشرف العقد التناسلي، فإنه دوماً كان مرتبطاً بمحاولات كسر هذا «القفس الذهبي»، لذلك يسعى الشخص للتنصل من هذا الوثاق المقدس عبر اقتناص

1- انظر على سبيل المثال لا الحصر: رحاء الصانع، نبات الرياض، دار الساقى، بيروت/لنادر، الطبعة الأولى، 2005م.

2- هشام العلوي: الحسد والمعنى، ص 30.

الخطيئة اللذيذة اقتفاء لغواية «الشيطان». والزواج كطقس مقدس يسعى لمحاصرة الأهواء والغرائز. أي أن «تدخل الحرب ضد الحواس في استراتيجية تقنين الفعل الجنسي برمته، وبالتالي في توضيح أهمية وخطورة المسارب المؤدية له والممهدة لصورته المحرمة. وبهذا المعنى يحتل الزنا موقعا تحديدياً⁽¹⁾ ويساهم في توضيح معالم النكاح الشرعي. فبالعلاقة مع الخوف من الزنا تظهر أهمية الزواج، لأن كل الرغبات يلزم توجيهها نحو الزوجة.

4.3.2. الجسد الفرجوي:

نلفي أحيانا أن الرواية تقدم جسد إحدى شخصياتها كموضوع للفرجة المسلية للناس في ساحة الحلقة أو خشبة المسرح أو أي فضاء آخر. والغرض الأساسي من هذه المسرحية الجسدية هو تقديم الجسد كمنتوج ثقافي له رمزيته الهوياتية. وهو بذلك، يخضع (جسد الشخصية) لشحن قيمى وتحويرات مادية، أحيانا، تكون مؤلمة ومؤدية ومذلة لكن الشخصية تتحمل ذلك من أجل أن تقدم للمتلقين منتوجا ثقافيا بديلا ناقدا لوضع مزري أو معززا للوضع لائق.

إن النزوع الفرجوي للجسد يسعى إلى اتخاذ قناعا لأداء رسائل معينة (تقنيع الجسد (masquer le corps) نظرا لقدراته الاستعارية والمجازية من أجل فك الحصار المضروب عليه من طرف الرقابة المجتمعية، وسبيله إلى كسر القيد وخرق الدائرة هو القناع المجازي الذي يستعير قيما أخرى مناقضة تحمل، في الغالب، دلالة رمزية نقدية مبطنة وغير مباشرة لكن المتلقي قادر على الوصول إلى الرسالة المقصودة بناء على التأويل.

1- فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، ص 63.

في الرواية أيضا، يمكن أن يحيل تشغيل المتن على استحضار شخصيات، من ذاكرة الأبطال والشخص الروائية، مارست الفعل المسرحي وقنعت جسدها من أجل تسلية الجماهير والدفاع عن قيم، والترويج لأخرى تحضر الحنين إلى تلك الطقوس المتقدمة التي أضحت جزءا من الماضي.

5.3.2. الجسد والموت (الفناء)

يعد «الموت» من الأسئلة الحرجة التي تؤثر الجسد فتؤثر على كافة مناحي تعبيراته وانشغالاته الوظيفية والمجازية، لأن هذا العامل ينفي الجسد ماديا إلى الأبد ويدمر كينونته بشكل مرعب مما جعل التفكير البشري ينسج حول «الموت» أساطير وحكايات وتمثيلات كثيرة ومختلفة تبعا للأنساق الثقافية والمرجعية الدينية. الموت هو الهاجس الذي يرهب الجسد ويعري ضعفه، ويذيب عبقريته في التحايل والمراوغة والخداع. هو السلطة التي تطوع الجسد فتفنيه وتقحمه في سرمدية الغياب والعدم.

والرواية العربية، لا يغيب عنها سؤال الموت سواء من خلال تعليقات الرواة أو توصيفهم، لأثر الموت على الشخصيات وما يحدث فيهم من حيرة ورعب وما يولد لديهم من قلق وانفعالات وردود أفعال.

ويرمز الجسد الميت في الرواية إلى:

- سؤال القلق الوجودي الذي ينتهي بانتفاء محقق ورحيل أبدي.
- أثر الفقد على الذات وكيفية انفعالها بالموقف (تأثر الجسد الحي لرحيل الجسد الحميم الذي غالبا ما يتجلى في ردود أفعال مؤلمة مثل البكاء الندب، النواح، الحزن، الكتابة، التحلزن وغيرها..)

• التلميح إلى الموت الرمزي الذي لا يدمر الجسد المادي فحسب بل يروم تفتيت ما يجعل من الجسد الآدمي آدميا، ويفرغه من محتواه الإنساني.

وخلاصة القول، إن الموت أسوأ ما يتعرض له الجسد لدى الشخصية الروائية سواء كان موتا طبيعيا أو رمزيا. والأسوأ منه أن تعتمد الشخصية نفسها إلى تصفية جسدها (الانتحار) بعد أن تعجز عن التلاؤم مع المحيط القيمي، وبعد أن تفشل في تحقيق برنامجها السردى؛ وبعد أن تخفق في شق جدار القمع والمصادرة المضروب حولها بإحكام، وبعد أن لا تستطيع تحمل الذي حصل.

6.3.2. الولادة (الانبعاث)

تشكل الولادة، في الواقع، امتدادا وتجديدا للسلالة، واستمرارا للنسل الذي يحفظ الوجود البشري. وهو في المتخيل الروائي العربي يمتلك نفس البعد والرمزية. إن طقس الولادة يأتي كتتويج لمسار معاناة طويلة مع زيف القيم المجتمعية أو مع طابور من الأبطال المزيفين الذين يتسللون إلى الحلقة لإعاقة أحلام الشخصية وأمانيتها وطموحاتها أو تأتي (مرحلة الولادة) عقب موت الأم المأسوي ليكون الخلف امتدادا لها لأن الروائي لم يتقبل أن تغيب شخصية الأم بهكذا درامية. إذ ينبثق المولود من جسد آيل للموت والاندثار من أجل أن يواصل الطريق ويتابع المشوار عقب سنين من المحل. لكن نادرة هي الروايات التي توظف الرموز الدالة على الانفراج وتحقيق الحلم. فغالبا ما تنتهي بشكل فجائي أو درامي بخصوص حالة الشخصيات الروائية. وهذا ليس بغريب ما دامت تعكس واقعا مظلما لا آفاق فيه ولا فرجات من

النور تنبئ بأن هناك غدا مشرقا تنقشع فيه غيوم الآني ومآسي الحاضر وتسود فيه العدالة والحرية والمساواة والأمان وباقي القيم التي تحفظ للكائن الآدمي كرامته وعزته وإيابه.

7.3.2. الجسد المقدس:

تحفظ الرواية، في الغالب، عبر المتخيل، للجسد قدسيته. وأي انتهاك لحرمة إنما تأتي بدلالة الاحتجاج أو النقد أو الفضح. وتبرز قدسية الجسد في صورتين:

صورة الموت:

عقب وفاة شخصية من الشخصوس الروائية تمارس عليها نفس الطقوس التي يقترحها النص الديني حفظا لكرامة الجسد (الغسل، الكفن، الدفن، الحنوط، التراتيل، والأذكار وتلاوة آيات من القرآن الكريم والدعوات...). ويأتي هذا التصور تثمينا لسياق ثقافي يؤمن بكون الجسد، في غيابه يظل في حاجة إلى التكريم بالدعاء والحماية، وأكثر من ذلك، يبقى مؤديا لوظيفته في إطار حضوره القوي عبر ذاكرة الشخصوس وأذهانهم محفزا ثارة ومؤمنا ومعاتبا تارات أخرى.

صورة الأم:

يحضر جسد الأم في الرواية العربية محتفظا ببعده القدسي، وطابعه الطهراني، فهي رمز للختان والنقاء والالتزام والاستقامة، وقلما يتجاوز بعض الشخصيات أو الرواة الخط الأحمر في تناول الحميميات المتعلقة بها حرصا

على صورتها الراسخة في الوجدان. ففي "كل العصور إذن، وفي مختلف الثقافات، تخيل الناس "أماً عظيمة" امرأة تنكفي نحوها كل رغبات البشرية. "الأم العظيمة" هي، بالتأكيد، الجوهر الديني والنفسي الأكثر عالمية"⁽¹⁾، يقول محمد بردة على لسان أحد رواة «لعبة النسيان»: «ولكن الأم لا تبتدع، تخلقنا وتجعل كل صورة نتخيلها عنها ضئيلة وهشة أمام صورتها المنحفرة في الدم والشهوة والخلايا...»⁽²⁾، ويقول أحد رواة عبد الرحمن منيف مبرزاً دور الأم النفسي في تكوين الشخصية: "لو ظلت أُمِّي، لظللت شاباً وصامداً"⁽³⁾، ويضيف الراوي نفسه، الذي يقوم بوظيفتي الحكيم والمشاركة في صنع الحدث: «كانت تأتي لزيارتي كل أسبوع. بعد موتها فجأة تغير جسدي، أصبح هشاً مستعداً لاستقبال الألم، أصبح عبءاً علي، لا يتركني أنام، لا يتركني أتذوق الأكل، وله فوق ذلك طلبات تزداد كل يوم!»⁽⁴⁾.

ويبدو أن الإنسان قد ربط، منذ البداية، بين خصوبة المرأة وخصوبة الأرض، وعكس ذلك، من بعد، في معتقداته وفي طقوسه الدينية. كلا الخصوبتين كانت بالنسبة له ضرورة حياتية، خصوبة المرأة لإنجاب الأولاد من أجل العمل وحفظ النوع، وخصوبة الأرض من أجل الغذاء والبقاء⁽⁵⁾.

وأحياناً؛ يتخذ حضور الأم بعداً هجاسياً يتجاوز حدود المنطق ليعانق الخيالي والأسطوري وأكثر من ذلك في بعض الروايات يتهجم الشخص

1- جيلبير دوران، الأنثروبولوجيا رموزها أساطيرها أنساقها، ص 212.

2- محمد برادة، لعبة النسيان، دار الأمان، الرباط، الطبعة الثانية 1992م، ص 14.

3- عبد الرحمن منيف، شرق المتوسط، المؤسسة العربية للدراسات والشر، بيروت/ لبنان، الطبعة الثانية عشرة، 1999م، ص 55.

4- نفسه، ص 53.

5- بوعلي ياسين، الثالوث المحرم، دار الطليعة، بيروت، لبنان، الطبعة الرابعة، 1980م، ص 40.

على أمهاتهم فينتهكون طابعها القدسي والطهراني؛ ويقتحمون عالمها الشخصي الحميمي مبدين كراهيتهم لهذا العالم، منتقدين تصرفاتها التي تسقط عليهم أمراضها وعقدها النفسية⁽¹⁾. وتتحول إلى كائن سلطوي، بدل أن تحتضن وتمنح الحنان، تلجأ إلى الانتقام من الطفل إرضاء لرغبات سادية، يقول السارد- الشخصية في رواية «تراويل العدم»: «إذ لاحظ حرز أن أمه تصبح امرأة مختلفة في الحمام، نعم، تصبح امرأة غير أمه، فهي تثور وتغضب، تتغير ملامحها، ويشك في أنها أمه ذاتها التي يعرفها، وكأنها تتبدل أو تتلبس بشخصية أخرى، أو أن امرأة غيرها، لا يعرفها، تسكنها»⁽²⁾. غير أن هذا الولوج الناعم إلى عالم الأم السري والقدسي مرتبط بإخفاق الذات في خلق تناغم مع القيم السائدة في المجتمع فيكون هذا الفعل، بذلك، ليس انتقاما من شخص الأم وتنقيص من كرامتها، بل هو تعبير عن نقمة من الجسد العاجز والذات المنهزمة أمام الحصارات المضروبة حولها.

فالأم مبرر الوجود وأحد أسبابه (الزواج، الحمل، الولادة، التربية، ..) والأصل والنبوع ليس للكينونة فقط، بل أيضا لمنظومة القيم المتوارثة. ولعل ضرب الأصل وتهديمه إنما هو سخط على الوجود المادي للشخصية ذاتها وسبيل تصفية الجسد رمزيا، هو التهجم على العالم الذي احتضنته ووفر له شروط التشكل وال ميلاد والخروج إلى حيز الوجود. إن الخطيئة التي أقصت الأنوثة أخلاقيا وحقوقيا وسياسيا ونفسيا وإنتاجيا عن سلطتها الكونية، ومسخت التقديسية الإنائية "الأمومة" وحلت بموقعها التقديسية الذكورية "الأبوة"⁽³⁾.

1- انظر على سبيل المثال رواية «روائع ماري كلير» للحبيب السالمي، مصدر مذكور.

2- مها حسن، تراويل العدم، ص 15 - 16.

3- منير الحافظ: الجسانية، مرجع مذكور، ص 87.

ومن ثمة، "يبدو أن القضية الجنسية تشكل الجانب الأكبر تعبيراً عن القدسي والتباساته، فهي على عتبة الديني والدينيوي، والواقعي والمتخيل، والنفسي والجسمي. وهي بالتالي، تشكل الجانب الأكثر صعوبة والأحوج إلى التقنين، لأنها ذات تفرعات متعددة تمتد من المتعة إلى التوارث الاجتماعي للخيرات إلى تحديد هوية الجنس الإنساني"⁽¹⁾، في حين أن الممارسة اليومية الواقعية والخطابية تشكل مزيجاً «تتداخل فيه قدسية النفس مع الوجهة القدسية للجسد. فالنموذج الجسدي، في الآن نفسه، يهدف إلى إضفاء طابع روحي على الجسد من غير أن يغمطه حقه في شهوات الدنيا. إنه في الحقيقة نموذج توجيهي تعليمي. ومن ثمة تكمن أهميته في التاريخية والمرجعية. خاصة في كونه يسعى إلى ضبط الفضاء التاريخي للجسد»⁽²⁾.

3. الجسد والألم:

تستعرض الروايات العربية حالات لجسد بعض الشخصيات متألماً مثلما ترصد حالاته فرحاً مستبشراً وتختلف درجات الإحساس بالعذاب من شخصية إلى أخرى؛ ومن رواية إلى رواية. ولعل تعريض الجسد لحالات التعذيب الإرادي أو القسري نابع من الإيمان برمزية الفعل ودلالة الجسد في تحولاته وردود أفعاله.

وتتوزع ثيمات الألم داخل المتون الروائية *thèmes du douleur* بين التعنيف المادي الذي يترك ندوباً وآثاراً على الجسد والتعنيف الرمزي

1- فريد الزاهي: الحسد والصورة والمقدس في الإسلام، دار إفريقيا الشرق، البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى 1999م، ص 65.

2- فريد الزاهي، الحسد والصورة والمقدس في الإسلام، ص 64.

الذي يترك، هو الآخر، جروحا غائرة على المستوى السيكولوجي. وكما هو معروف قد تلتئم الجروح الجسدية، وإن تركت آثارا، ولكن الندوب التي يصممها العنف الرمزي لا تزول أبدا وتترتب عنها عقدا نفسية جسيمة تقلب حياة الفرد جحيما. بل قد ينجم عن ذلك ردود أفعال قوية قد تتجاوز حدود الفرد لتطول المجتمع بكامله، خاصة إذا ما تحول الطفل المجرور رمزيا إلى رجل له مسؤولية كبرى داخل المجتمع.

1.3. الجسد داخل قفص:

تحاكي كثير من الروايات، على مستوى الرصد الدقيق والوصف العميق لسيرة عذاب الجسد في زنازين السجون، تلك الاعترافات والمذكرات والبوح التي يسجلها السجناء الواقعيون كنوع من التعويض والتسلية والتناسي لآلام الجسد من القهر والتعذيب المادي والعنف الرمزي، بشتى الأشكال، وكأن هذه الروايات نفسها اعترافات ومذكرات. خاصة أن الكثير ممن أبدعوها من مؤلفين مروا من تجربة السجن واحتفظوا بمذكراتهم اليومية في السجون ليخرجوها كذاكرة حية إلى الوجود في شكل كراريس وروايات ومذكرات وسير ذاتية وإن لم يكن ذلك، فإن بعض الروائيين من لم يمروا من هذه التجارب يتناصون مع هذه الشهادات الحية المكتوبة أو يستلهموا تجارب أشخاص حقيقيين عاشوا تجربة السجن عن طريق معاشرتهم والاستماع إليهم واستجوابهم ومقابلتهم. وغالبا ما تورد الرواية العربية محنة الجسد في السجن مندرجة في سياق الانتقام البشع من الشخصية رغبة في تطويعها وإجامها أو إسكاتها إلى الأبد، وليس في إطار إحقاق العدالة ومعاقبة المخالفين لقانون والأعراف؛ لأن أغلب السجناء

والشخص المعقلين هم من خيرة المثقفين الذي يمثلون زبدة المجتمع،
إما نظرا لأنشطتهم السياسية أو النقابية أو لجهرهم بآرائهم التي تخالف رأي
الجماعة. يقول صلاح الوديع، في بعض مذكراته السردية السجنية: "كان
مقر استضافتنا مقسما إلى جناحين: جناح يأكل فيه المرء العصا ليتكلم؛
وجناح يأكلها فيه ليصمت. وعليك، وأنت معصوب العينين، أن تعرف
الحدود بين الجناحين بحسبك. وإذا حدث وخانك هذا الحدس وحسبت
نفسك في المكان الذي لست فيه، في حين أنك لست في المكان الذي أنت
فيه، فسلام عليك رغم أنك لست إلا عبدا مذنباً، معرضاً كسائر خلق الله
للخطأ الذي يغفره الغفور ولا يغفره عبده. سوف لن تجد من يشرح لك
الموقف إلا وقد شحطك. والشحط عند العرب كما تعلمين يا والدتي هو
لدغ العقرب، أبعدك الله عن كل مكروه. غير أن شحطهم هم أقسى وأمر من
لدغ العقرب لا تستطيع حك جلدك بعد اللدغة لأن يديك مغولتان...
فانظري هذا التفنن في التكيل..."⁽¹⁾.

إن اعتقال الجسد هنا وتعذيبه ينسجم مع السياق العام الذي يسود
المجتمعات، وهو الصراع بين السلطة والنخبة المثقفة التي جاءت ببوادر
التغيير ولوحت بشعارات التجديد والإصلاح والثورة ضداً على القمع
والتسلط الديكتاتوري لبعض الأنظمة. وكان على هذه الفئة أن تكون الضحية
لأجل أن يشق الشعب طريقه إلى النور والحرية والحياة. يقول السارد-
الشخصية في رواية "شرق المتوسط" واصفاً درجة التعذيب التي يلاقيها
داخل السجن: "وماذا تفيد الأدوية في مثل هذا الجو؟ الضرب، الإهانات،
الإعدام!

1- صلاح الوديع، العريس، الجراح الجديدة، البيضاء، الطبعة الثالثة 2000م، ص 120.

وسقطت من عينيها (أخته) دمعة وهي تضيف: كل يوم بسنة يا رجب!
وبدأت أسقط. أصبحت الآلام تنتشر في جسدي مثل انتشار النار.
كتفي الأيمن مشتعلة من الألم. معدتي تخرج من حلقي كل يوم. رجلي
اليمنى رخوة وتحرك فيها الروماتيزم حتى أصبح المشي بالنسبة لي عذابا لا
نهاية له. وأتلمس أعضائي عضوا بعد آخر لكي أتأكد من وجوده. ثلاث
أسنان منخورة. تسبب لي آلاما هائلة، خاصة أثناء الليل. أنفي مزكوم بصورة
تكاد تكون دائمة. صدر يخر، والسجائر لم يعد لها ذاك الطعم اللذيذ.
وأصبح الفراش الدافئ، النوم دون كوابيس، القراءة، التطلع إلى واجهات
المحلات، الركوب في سيارة عامة، أصبحت هذه الأشياء أحلاما يومية تغزو
رأسي، وأفكر فيها كأمنيات مستحيلة!«⁽¹⁾

وبما أن ترويض جموح هذه الطبقة أو تعديل تصوراتها أو إقناعها
بضرورة التخلي عن مواقفها أشياء مستحيلة؛ فقد لجأت السلطة إلى العنف،
والتفنن في التعذيب، إذ لم يكن هدفها تصفية الشخصية المتعلقة جسديا، بل
إرغامها على تعديل الرأي عن طريق إذاقتها كل أنواع العذاب وألوان القهر
والإساءة والإهانة (التهديد، الكس، الإقعاد على القناني الزجاجية، قتل أحد
أفراد الأسرة، قطع اللسان، الإخفاء، الاغتصاب، بتر بعض الأعضاء، الوخز
بالإبر الحامية، التجويع...). وكلما طالت فترة السجن والصمود، كانت
تزداد درجة الإيلام ويرتفع إيقاع التعنيف. فيكون قدر الجسد أن يتحول إلى
لوحة يرسم عليها وقع الصراع بين السلطة والذات، وتحتفظ لوحة الجسد
بتلك النقوش المؤلمة كشهادة دراماتيكية على مرحلة مؤلمة من تاريخ هذا
الجسد وتاريخ المجتمع الذي ينتمي إليه.

1- عبد الرحمن ميف: شرق المتوسط، 47.

ويكون السجن، بالنسبة للجسد، قبراً رمزياً لأنه يشبه الموت دلاليًا من حيث إسكات الشخص وإقبار رأيه. وحينما يصبح السجن رديفاً للغياب، يشتد الألم أكثر على الشخصية لأنها تُفصل عن مكان تواجدتها الفعلي وتُحرم حرية المشاركة في الحياة العامة والاستمتاع باللذات التي تتاح للآخرين ويصادر منها حق أداء وظيفتها التي من أجلها خلقت؛ وهي الإسهام في تعبئة الجماهير وتحرير الواقع من الزيف والتسلط والإكراه على العيش الذليل والحياة الدنيئة. ويصل هذا القفص المغيب للجسد أقصى مداه من التعذيب والإيلام عند ما يرتبط بمأساة الإعدام، فيكون الوطء أشد وأمر. تقول الساردة- الشخصية في "مذكرات صحفية في غرفة الإعدام": "وقام مأمور السجن بتلاوة صيغة التنفيذ ورد القائل: سيبك ما يهمش. التفت إلى رئيس هيئة التنفيذ الأميرالي عطوة حنفي وطلب فنجان قهوة سوداء وسيجارة قائلًا: عشان أعرف أكلهم الصحفيين... أحضرت القهوة والسيجارة في الحال. وبعد أن شرب القهوة أخذ يجذب أنفاس السيجارة بحركة آلية دون شعور أو وعي. ثم ردد الشهادة بعد الواعظ، وأوثق عشمًاوي يديه من الخلف بالحزام الجلدي، واقتاده مساعداه إلى حيث تقبع المشنقة داخل الغرفة السوداء، وحيث قام باستكمال إجراءات الإعدام التي تنتهي دائما بشد لولب المشنقة. وهبطت الجثة إلى بئر الإعدام، وقام طبيب السجن بتسجيل نبضات القلب التي استمرت أربع دقائق بعد الإعدام"⁽¹⁾.

2.3. الانتحار (التصفية الذاتية للجسد):

ما أقسى أن يصل الجسد إلى مستوى اشتهاء الموت وكرهه الحياة. إنها أشد اللحظات مأساوية قي تاريخ الشخصية الروائية التي تصل درجة

1- فاطمة السيد، مذكرات صحفية في غرفة الإعدام، مكتبة مدبولي، الطبعة الأولى، 1986م، ص 60.

لا تطاق من الألم والحيرة والمعاناة. آنذاك يصبح الموت خلاصاً، ولو أنه أسوأ أسلوب لمواجهة الصعاب والمشاق اللتين تعترضان سبيل الشخصية في أفق تحقيق مطامحها، ويوصلانها إلى هذا المستوى من اللاتوازن الذي يعكس خصاماً طاحناً بين الجسد والروح مثل الذي حدث في روايتي "بداية ونهاية"⁽¹⁾ و«مخالب المتعة»⁽²⁾، حيث ينتهي بطل الحكاية، في آخر المطاف، منتحراً في مشهد دراماتيكي؛ معلناً أن الصراع انتقل من الخارج إلى الداخل، الصراع الذي كانت وجهته من الذات ضد السلطة ينتقل إلى الصراع ضد الذات نفسها مما ينجم عنه التصفية.

يأتي الانتحار كرد فعل مجوشي ضد الذات. وهو خروج عن المؤلف وتحول من صراع ضد الذات إلى صراع مع الطبيعة ومع الثقافة. فالطبيعة تفرض أن يموت الشخص بشكل طبيعي عادي، وترفض أن ينهي تواجده الأنطولوجي بمحض إرادته وإجبار الجسد على الاندثار والاختفاء ظناً منه أنه ينهي المأساة بانتفاء الجسد مادياً، وهو نفس ما تراه الثقافة، بحكم ما تراكم من عادات وتقاليد وأعراف تنشق عن موثيق ومعاهدات رسمية وغير رسمية تنهل من النصوص الدينية وغير الدينية.

3.3. الختان: (قطع القلفة أو البظر):

يكاد يكون هذا الإجراء طقوسياً محضاً نظراً لبعده الأنثروبولوجي من جهة، ولما يحيط به من رمزيات وإجراءات مصاحبة، لها ارتباطات ثقافية بمنظومة من الأفكار والتمثيلات. وهو طقس يجري وسط احتفالات يشوبها

1- نجيب محفوظ، بداية ونهاية، دار مصر للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 1976م.

2- فتحة مرشيد، محال المتعة، مصدر مذكور، ص 114.

الفرح والحزن الغامضين، وغالبا ما تقوم الروايات برصده بشكل تفصيلي مع ما يكتنف الشخص من ردود أفعال وانفعالات (خوف فرح بكاء...). وتأسيسا على ما سبق، يستحضر العامل الذات (البطل) في الرواية ذلك الطقس رابطا إياه بخيانة القبيلة في تواطؤ مع الوالدين. إنه ينسى الفرحة الذي يغمره وهو يركب الفرس مثل أمير ويطوف في جمهور من الناس بين شوارع القرية مزهوا بنفسه أمام هتافات الرجال وغناء النساء وزغاريد العذراوات. وينسى اللباس الجميل الذي ارتداه وينسى ما قدم له من هدايا عقب (البتر) المؤلم لجزء من عضوه التناسلي. كل ما يستذكره طيلة حياته هو الوجه البشع للحجام (القائم بالبتر) والكمين الذي نصبته له القبيلة لتحقيق غايات ثقافية قيمة هو غير مؤهل لفهمها آنذاك. ظنا منها أن "دور حد السكين هو مهاجمة الروح الشريرة والتطهير منها"⁽¹⁾.

إن حجم الألم الذي استشعره، حينئذ، كبر معه في شكل خوف دائم مثل عقدة نفسية مستعصية؛ خاصة لما كان يرى الآلات الحادة والدم. لذلك فهو يعجز دائما عن ممارسة الجنس لما يتعلق الأمر بالدخول بعذراء. فلون الدم يظل حاضرا في ذاكرته بشكل هجاسي. وبالنسبة له لا فرق بين الدم الذي يخرج من مهبل العذراء حينما "يثقب غشاوة بكارتها (الافتضاض) والدم الذي "يطير" من عضو الطفل عند بتر قلفته وما يرافق الطقسين من صراخ وردود أفعال متعاكسة من أجل "التأكد من أن المختون قد تخلص من الدنس تماما"⁽²⁾.

ويزداد الطقس كثافة ورمزية عند التأمل في بعض ما يحيط به وما يصاحبه من سلوكيات أمام باب الغرفة حيث توضع "قعدة" (إناء حديدي

1- G. Deterlin: op; cit. p. 181- 183.

2- G. Deterlin: op; cit. p.187.

مملوء بالماء البارد) وتُجعل فيها سلسلة وسكة محراث قديم، ثم تقف الأم وسط "القعدة" واضعة في فمها دملج. ويوضع تحت إست (مؤخرة) الطفل قصعة خشبية مغطاة بثوب أبيض. وبالموازاة، مع قيام الحجام بإجراءات البتر، يُطرد الأب بعيداً عن المنزل إلى حين الانتهاء من العملية. وتطوف النساء (نساء القبيلة) بالأم صادحات بالزغاريد والغناء (حتى لا تسمع الأم صراخ الابن فيرق قلبها) مرددات:

«ها الحجام احذر عينيك ها ولدي بين يديك/ عرصة عرصة الحجام/
فيها الخوخ والرمان/ ما نظهر أوليدي حتا تجيني حناه/ عارفة ليه دواه/
ها الحجام جاي للدوار/ جايب الريحة/ جايب النوار...»⁽¹⁾

ولما يفرغ "الحجام" تهب الأم لابنها الذي يفقد وعيه من شدة الألم، ومعها النساء محملات بأنواع الهدايا للطفل، الذي يصرفه الألم عن التنبه لها، هو في شأن يلهيه. أما الحجام فيمسح الدم في الثوب الأبيض، ويكفن وسطه تلك "القلعة" المبتورة ويمنحها للأم كي تتكفل بدفنها في مكان بعيد لتلحق بالجثة عند وفاة الطفل فيما بعد، لأن الإنسان يبعث يوم القيامة بقفلته حسب ما يروى. ومن الأشياء المشيرة للتأمل، طبيعة اللباس الذي يرتديه الطفل (القلنسوة الخضراء، الفرجية البيضاء)، فكل هذه الأشياء ترمز إلى النقاء والطهارة على حد تعبير غاستون باشلار⁽²⁾.

أما قطع البظر الذي مازال يسري في بعض المجموعات البشرية العربية خاصة مصر؛ فقد سخرت الروائية نوال السعداوي أعمالها الروائية

1- مطلع من أغنية طويلة تستعطف، وتمتدح، من خلالها نساء القبيلة على لسان الأم «الحجام» كي يرأف بابنها ويترث لنلا يقع في الخطأ وتحدث الكارثة وإذا ما انفلت الموس من يد الحجام تكون النتيجة موت الطفل. وواضح أن الأغنية تستعمل مفردة التطهير بشكل غير بريء.

2- Gaston Bachelard: eau et rêve; L'Eau et les Rêves, éd. José Corti, 1942, p. 181.

لمحاربة مثل هذه الظاهرة التي تذلل المرأة وتنكل بجسدها مع أن الأمر يتعلق بطقس تقليدي يستمد أصوله من التفكير الخرافي البدائي الذي يشيئ الجسد البشري. ومع أن النص الديني يحرم هذا الطقس ويعتبره انتهاكا لكرامة المرأة وإيذاء لها، فإن بعض الفئات القبلية التقليدية ما تزال متمسكة به؛ معتبرة إياه سبيلا لتخليص الأنثى من الدنس والدرن. فعند "البامبارا مثلاً" يهدف الختان إلى جعل الغلام ينتقل من ميدان موسو - كوروني المدنس إلى سلطة فارو الخيرة⁽¹⁾، بمعنى أن «طقس الختان بكامله هو، إذاً، فصل تطهيري، وإعادة تنظيم بالحسام تلطيفا لعالم ملوث وغامض»⁽²⁾.

3. 4. الإخصاء:

ويرتبط هذا السلوك الذي يشكل قمة الانتهاك للكرامة الإنسانية، في الغالب، بالسجن. حيث كان من وسائل تعذيب المعتقل السياسي وإجباره على الاعتراف برفاقه وبمخططات النضال المستقبلية. ويتضح ذلك في رواية "سيدات زحل" عندما يتحدث السارد عن اختطاف البطل حازم مع زملائه الثلاث، ووضعهم جميعاً تحت رحمة طبيب التجميل (والرسام التشكيلي المعروف برسم الغربان التي تلتهم مقل الأعين وأمخاخ الرؤوس)، والمعروف أيضاً بقص الألسن التي تَشْتُمُ الرئيس، وصم آذان الجنود الهاربين من جبهات القتال. سيقترف هذا الطبيب الرسام جريمة جديدة تضاف إلى سجل جرائمه البشعة السابقة؛ إذ أمر أحد الممرضين أن يخدر "حازما" موضعياً؛ وأن ينزع ملابسه الداخلية أمام زملائه الثلاث. وفي لحظة ضبابية

1- G. Deterlin: religion des bambara; p.u.f paris; 1951; p. 39- 40.

2- حيلير دوران، الأتروبولوجيا رموزها أساطيرها أساقها، ترجمة مصباح الصمد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت ط 3، 2006م، ص 149

خاطفة، كان الطبيب الرسام قد استأصل خصيتي (حازم) وألقى بهما في إناء مملوء بسائل الفورمالين، ثم خاط كيس الصفن وشرع بإخضاء الباقيين الذين اسودت الدنيا في أعينهم حينما أيقنوا أنهم فقدوا رجولتهم إلى الأبد. هكذا وجد حازم نفسه مضطراً لأن يطلق زوجته "حياة البابلي" ولا يجد ضيراً في القول بأنه بات يكره الجنس البشري كله ومن دون استثناء⁽¹⁾!

كما أن رواية "فخاخ الرائحة" ليوسف المحيimid تبرز هذا العنف الممارس على الجسد البشري من أجل إذلاله وإخضاعه، وبما أن رمز الفحولة الجنسية عند الرجل هو قمة كرامته، فإن انتزاعه يجسد أكبر جريمة في حق الذات، وفي حق الجسد الذي كرمته الطبيعة؛ خاصة حينما ترتبط بفعل الاغتصاب وانتهاك الحرمات الجسدية.

ويتجلى هذا الوضع الدرامي في "فخاخ الرائحة" لدى شخصية توفيق الزنجي الذي تم اختطافه صغيراً من قرية "أم هباب" وسط السودان، حيث لم يكن يعرف أباه الحقيقي، وحيث أحرق الجلالة القطاطي كلها بهذه القرية، وفي رحلة الهرب من هؤلاء، وقع في الفخ، حيث اقتيد، رفقة جماعة، إلى أماكن مجهولة؛ إذ تم اغتصابه، وبعدها انتزعت فحولته بالرياض من طرف مهربي بني آدم. اسمه الأصلي حسن. أمتهت كرامته صغيراً وكبيراً. ومع ذلك، تعلم التحمل، عمل خادماً لدى أكابر القوم في القصر ثم قهوجي في الوزارة⁽²⁾.

1- للمزيد من التفاصيل المرجو العودة إلى رواية لطيفة الدليمي، سيدات رحل، دار قصائد للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، 2010م.

2- للمزيد من الاطلاع، المرجو العودة إلى رواية يوسف المحيimid: «فخاخ الرائحة» رياض الريس للكتب والنشر، الطبعة الأولى 2003م.

5.3. الجنون أو (الانعتاق المطلق للجسد):

تصل الرواية العربية، أحيانا، درجة قصوى من توصيف مدى عجز الشخصية عن التأقلم مع الواقع السوسيوثقافي الذي يحيط بها حين تجعل الحل الأمثل لانعتاقها هو، فضلا عن الانتحار وتخليص الجسد من ألم عدم التحمل، الجنون وانتهاك حدود العقل من أجل العيش وفق منطق خاص لا يخضع لمنظومة المجموعة البشرية، ولئن كانت طريقة يائسة من الشخصية في التحرر من الضغط، فإنها تعبر عن رؤية نقدية من الروائي تجاه النظام القيمي الذي يحجز العقل ويقصيه من منطق التفكير.

يشكل الجنون انتصارا للجسد على سلطة الوعي وكسرا لها عن طريق إتاحة الفرصة للمكبوت والمسكوت عنه كي يتكلم بعيدا عن كل الحواجز. إنه "جغرافية هائلة الحجم"⁽¹⁾، حيث يمكن «للعقل أن يظل قوة مسيطرة، لكن الجسد ينفصل عنها متمردا بخروجه من منظومة العقل في حالة العصاب أو اختلال الإنية، أو الجنون كحد أقصى لرفض العقل أو نفيه ما دام يؤسس سلطته على مبادئ زائفة ترفضها الطبيعة السليمة للكائن الإنساني»⁽²⁾.

وهنا يمتلك الجسد حرية التصرف وفق أهوائه منتهكا كل الحدود، ومتخلصا من الرقابات كلها. لكن الجسد، في سبيل حصوله على هذا الخلاص، لا بد أن يؤدي الثمن. إنه عذاب من نوع جديد حيث التألم المطلق في غياب أية رعاية من طرف الذات. فالمجنون ينام حيث اتفق ولا يعاب بالموبقات التي يصادفها يوميا. وإذا اشتد هيجان الجسد بما يسبب للمجتمع حرجا، يودع هذا الجسد غير المرغوب فيه إلى سجن من نوع خاص. وقد

1- عبد الكبير الحطيطي، الاسم العربي الجريح، مرجع مذكور، ص 46.

2- الزهرة إبراهيم، الأنثروبولوجيا والأنثروبولوجيا الثقافية، ص 118.

صور محمد شكري في سيرته الذاتية "الخبز الحافي" التشظي الذي يتعرض له المجنون في تجربته المؤلمة مع الحياة والرغبة والسلطة. ويوظف شكري هذه التيمة كمرادف للتمرد ضد القيم والثورة على العالم الذي يرغب في احتواء الشخصية التي يتساوى فيها- عند شكري- البطل (العامل الذات) بالراوي (القائم بفعل السرد) استنادا إلى سيرته الشخصية الذائعة الصيت.

4 - فكرة الموت أو الجسد المغتال:

حول هجاسية الموت في رواية (الرماد)⁽¹⁾

لقد كانت وما تزال فكرة الموت بما هي قضاء على كينونة الكائن البشري هوسا جاثما على الأنفاس. ومع أنه لا يمكن لإنسان أن يدرك حقيقة الموت بحكم أنه يعيشها كحدث يقع للآخرين، حدث خارج عن الذات والجسد، وبحكم أن هذه المعايضة لفعل الموت لن تكون سوى مجرد شهادة على لحظة الاحتضار، وبحكم أنه لا ميت عاد من عالمه كي يحكي لنا حقيقة الموت، فإن الإنسان يعيش في تحد طاحن مع أسباب الموت، يكابد ويجتهد ويحرص أن يمدد ما أمكن حياته التي يتربص بها شبح الموت كل حين.

إن الموت حادث كلي كلية مطلقة من ناحية، جزئي شخصي جزئية مطلقة من ناحية أخرى. فالكلّ فإن، ولكن كلا منا يموت وحده، ولا بد أن يموت هو نفسه، ولا يمكن أن يكون واحد آخر بديلاً عنه. وهذا عين مصدر الإشكال من ناحية المعرفة، إذ لا سبيل إلى إدراك الموت مباشرة بوصفه

1- عز الدين حلاوحي: الرماد الذي غسل الماء، دار هومه للطباعة والنشر، الجزائر، ط 1، 2005.

موتى أنا الخاص، لأنني في هذه الحالة حالة موتى أنا الخاص لا أستطيع الإدراك. ومعنى هذا أيضاً أنني لا أستطيع أن أدرك الموت إدراكاً حقيقياً، لأن إدراكي للموت سينحصر، حينئذ، في حضوري موت الآخرين ومشاهدة الآثار الخارجية التي يحدثها الموت⁽¹⁾.

وبذلك، فالمبدع روائياً كان أو شاعراً يفكر في معضلة الموت بشكل مغاير. إنه يرّمزها ويمنحها أبعاداً تجعل منها سؤالاً يومياً لا يتوج نهاية الحياة فحسب، بل يصاحبها ويعبرها دوماً، ويتخللها ليكون لها فتيلاً. فكما وُضع سؤال الموت جنب الحياة، أضحي المرء أكثر حماساً للحرص على هذه الحياة التي تصبح أغلى من ذي قبل (قبل التفكير في لحظة الموت)!

إن قراءة الموت حكياً يهيئ للمتلقى فرصة ثمينة في أن يعيش لحظة الموت الرمزي مثلما يتخيلها السارد، لعبة مضيئة ومؤلمة لكنها مثيرة حقاً، وهذا هو الهدف الأسمى للإبداع؛ بحكم أن للموت، هنا، وظيفة سردية وأخرى إثنوغرافية، الأولى تجعل من قدر الشخص خصوص قدره دراماتيكياً، والثانية تمنح المتلقى صورة عن واقع مرحلة⁽²⁾. وبقدر ما يتيح لنا السرد أن نرى ونستمتع بجمالية الموت في المحكي، يكون المتلقى واعياً، من خلال ما يعبر عنه الآخرون الذين يشكلون أقنعة الإنسان، بأن الموت قد يأتي من بين أحضان الخالق، ويقدر يسلطه بعض الناس قسراً على أناس آخرين بغية محوهم من على وجه الأرض⁽³⁾. كما أن فعل السرد يستفيد كثيراً من الأضواء التي

1- حارم حيري: مشكلة الموت في الثقافة العربية، مقال منشور في موقع رابطة أدباء الشام، انظر

الرابط: <http://www.odabasham.net/show.php?sid=37909>

2- Alain Gascon: Le roman et ses personnages : visions de l'homme et du monde; voir le site web: http://pedagogie.ac-amiens.fr/lettres/lycee/roman/mort_personnage2.htm.

3- ibid.

يسلطها مكون الوصف الذي يكون تابعا له بهدف توضيح ما ظل مبهما عن قصد، استنادا إلى مقولة جنيت (G. genette) التي يصرح فيها أن السرد يكون متبوعا لا تابعا، مهيمنا وإن قل حضوره على المستوى المادي، فلتن كان تصور الوصف خاليا نهائيا من أي عنصر سردي أمرا ممكنا، فإن عكس الوضعية لا يستقيم⁽¹⁾

انطلاقا من هذا الوعي سأسعى لقراءة رواية (الرماد) للروائي الجزائري عز الدين جلاوجي الذي وظف فكرة الموت عبر المتخيل الروائي بشكل مختلف عما تداوله سابقوه من الروائيين العرب، وقد تأتي له ذلك من خلال رؤيته الشمولية لفعل الموت وأبعاده وتقاطعاته، على اعتبار أن المتخيل كإطار قبلي ينطلق منه كل تفكير وما يوازيه أو يرافقه من تنويعات ودلالات⁽²⁾. ويبدو ذلك جليا عبر عنصرين:

• عملية ترميز فكرة الموت، ونقلها من حقلها الطبيعي إلى حقل رمزي ثقافي يستحضر طقوس الاحتفاء بالموت في الثقافة الجزائرية ودلالات هذا الاحتفاء ووظائفه الأنثروبولوجية والثقافية، إلى درجة أن الروائي يتعامل مع "الموت" على أساس أنه شخصية من شخصيات العمل الروائي يتحرك مثل أخطبوط ليقهر خصومه الطبيعيين والرمزيين، ليصير في نهاية المطاف هو البطل الحقيقي للعمل الروائي، ويتضح ذلك من خلال هيمنته على كل مشيراته النصية انطلاقا من العتبة الأولى (العنوان): الرماد المحيل على الفناء والموت والنهاية ومرورا بالمتن الغارق بهواجس الموت

1- Gérard Genette, Frontières du récit, in communications 8, Editions du Seuil, Paris, 1981.

2- Gilbert durand: les structures anthropologiques de l'imaginaire, ed. bordas. Paris; 1969. P. 27

بشتى تجلياته ومظاهره، وانتهاء بمضمون ظهر الغلاف الذي يعيد جزءا من نص الرسالة التي استفتحت بها الرواية، والموجهة إلى فقيد عزيز (ابن الكاتب الفعلي).

• قراءة الواقع الجزائري إبان فترة التسعينيات التي صادفت أحداثا سياسية واجتماعية عصبية جثمت بكلكلها على الأنفاس والمطامح، وعششت أثارها في الأذهان مُددا طويلة، حيث ارتفع القتل والتقتيل، وامتلات الشوارع والأفضية بجثث الضحايا والأبرياء، وتعالّت أصوات التطرف المستهدفة لأرواح الأبرياء، مما أجج هواجس الخوف والقلق لدى الناس. وبحكم أن الروائي ليس معزولا عن هذا العالم، فهو واحد من المجموعة البشرية التي ينتمي إليها، فلا بد أن تعكس متخيله السردي مما يضغط على الأفراد ويكبح جماح إحساسه بجمال الحياة.

وقد توفّق الكاتب في اختياره لفكرة الموت رمزا لسؤال الإنسان الجزائري خلال هذه المرحلة، بحكم أنها باتت العلامة الواسمة للواقع الجزائري لحظئذ، وإن كان عمل (الرماد) قد تناولها بتصور تخيلي إشكالي ينقل الموت من مظهرها الفيزيقي الواقعي إلى مظهرها التخيلي الثقافي (المعنوي).

إن الموت الذي يروم رسم صورته الروائي، ليس الموت الطبيعي الذي يأتي نتيجة انقضاء الأجل وعجز العضوية عن أداء وظائفها، بما يستوجب نقل الجثة إلى القبر من أجل مواراة سوءتها، بل يروم تصوير موت صنعه الإنسان نفسه نتيجة أفكاره المتطرفة التي تجعله يصل إلى حد تصفية الآخر لأنه يحمل الفكر النقيض الذي لا يساير فكر العامل - الذات: موت

اتخذته الإنسان آلة لقتل الفكر وتنحية الآخر، وهي آلة مهما تجبرت، تظل عاطلة عن نفي الفكر النقيض الذي سرعان ما يجد له مسارب أخرى مثل النهر الجامح الذي يستحيل إيقافه بوضع الحواجز في طريقه أو بتصفية الجسد البشري، فالفكر يستمر بأشكال أخرى، ويفتح له مسارب غير متوقعة تماما مثل النهر، وعلى عكس ذلك، فإن آلة القمع والموت تزيد الفكر النقيض احتياجا وشراسة!

ويمكن الوقوف على تمثيلات الموت في العمل الروائي من خلال عناصره الموحية كالتالي:

1 - باعتبار العتبة:

يتجلى من خلال المقدمات النصية أو العلامات الممهدة لفعل القراءة أن الموت كفكرة ماثل في التضاعيف بشكل واع أو غير واع، مما يدل على أن الروائي، عبر مدار صناعي، قد أرسى معالم نصه على مراحل بعضها مرتبطا ببعض بشكل من الأشكال.

1.1 العنوان:

تُفْضي مقولة العنوان، بشكل إيحائي، إلى بعض سمات الموت، منها أن الرماد يدل، في ما يدل عليه، على موت النار، وهو معادل رمزي للرميم، فكلاهما يشكل أثرا لذهاب جسد حركي، قضى وانتهى، وإذا كانت النار قادرة على أن تنبثق، من جديد، من رمادها، إذا ما تهيأت لها الأسباب الضرورية، فإن الرميم هو الآخر سيكون، تبعا لما جاء في الكتب المقدسة، مصدر انبثاق حياة آدمي من جديد.

وإذا كان الماء في مقولة "الرماد الذي غسل الماء" يحيل على الحياة استلهاما من الآية (وجعلنا من الماء كل شيء حي)، فإن الرماد دالٌّ على الفناء والموت. وقد ركب الروائيّ عنوانه عمله الروائي وفق مفارقة ساخرة. فالمفترض أن الماء يغسل الرماد، وليس العكس! وهذه المفارقة تؤكد حالة السخط الدفينة التي تُعانيها الذات داخليا واحترقت بنارها الأكل طيلة تفاصيل بناء المتن وتشعب أحداثه.

إن النصّ، بهذا المعنى، هو نصّ قائم بذاته له مساراته التأويلية القصصية الخاصّة، وله معانيه التي ترتبط في جوانب كثيرة من عناصرها التركيبية بأحداث النصّ ورواه، وتشترك بدوآله الخفية والمتجلية، مهما سعى الروائي إلى إخفاء ذلك، إذ أن هناك اشتغالا حقيقيا على كل جزء من أجزاء الخطاب الروائي وفق الرسالة النصية المتوخاة؛ وتبعاً لاستراتيجية الروائي في تأسيس عوالمه التخيلية! بما في ذلك العنوان. ويزيد اللون الأحمر القاني الذي كُتبت به كلمة الرّماد من قوة إيحاءيته الدلالية، بحيث إنّ (اللون) يدلّ على الدّم المسفوك الذي طالما سال، بشكل ظالم وغاصب، في أرض الجزائر التي تتخذ منها الرواية عالما مرجعيا تستمد منه مادتها الإثنوغرافية والوقائية، فاللون الأحمر البارز يحمل دلالة عنيفة، لأنه يحيل على لون الدّم، ومعاناة الذات الكاتبة⁽¹⁾، سواء من خلال المقولات الاسمية (أسماء المكان، أسماء الأعلام) أو من خلال ما تحبل به المحكيّات من تفاصيل حول الوضع الاجتماعي والسياسي بالجزائر إبان التسعينيات من القرن الماضي، والإحالة إلى الدّم المراق من خلال اللون فيه إشارة بليغة على أن الموت يتم بفعل

١- علي آيت أوشان: بلاغة الموت في سرح المرايا، الملحق الثقافي للاتحاد الاشتراكي،
ناريج 23 ماي 1993م، العدد 359.

قسري من طرف الإنسان نفسه الذي بلغ حدا من الهمجية إلى درجة الاستهتار بأرواح البشر واسترخاصها والخروج عن دائرة الإنسان والسقوط في شرك شريعة الحيوان التي تصدر فيها رجاحة العقل لفائدة منطق الأقوى من حيث التوفر على السلاح والقوة الجسدية.

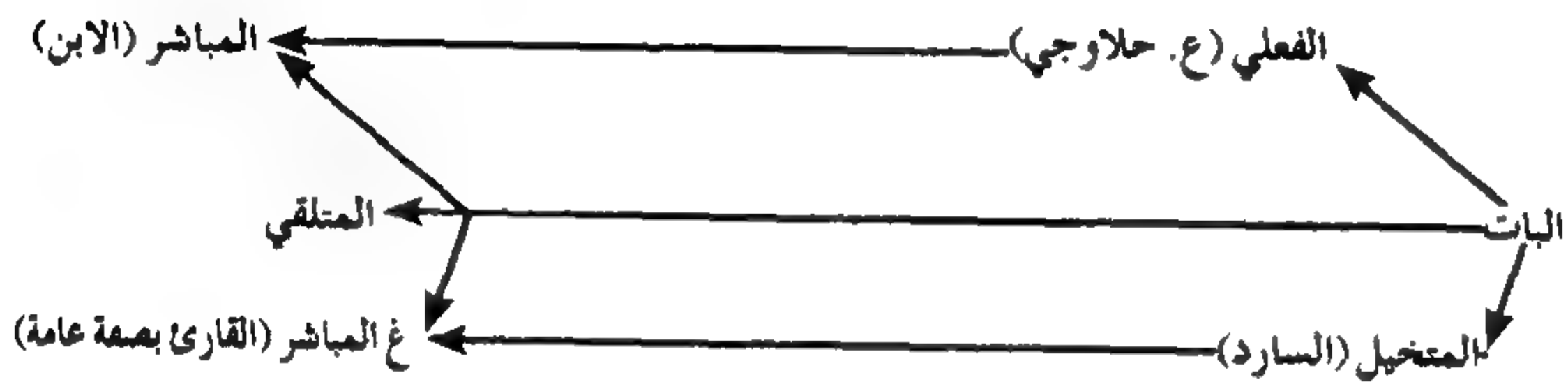
2.1 الإهداء:

ورد الإهداء الباذخ في ثلاثة مقاطع:

• المقطع الأول، عبارة عن صرخة مدوية يطلقها الباحث مبشرا العرب والمسلمين الأحرار المتمسكين بالمبادئ السمحة التي جاء بها الدين الحنيف، ومتوعدا أعداء الإنسانية الذين يقاتون على دماء الأبرياء، ويعتاشون على ما يغنمون من الحرائق التي يستغلونها في الأراضي المقدسة إحالة إلى (العراق، فلسطين، أفغانستان...) على أن هذه البقاع سوف ينبعث دوما من أديمها أنبياء وشخصيات تقلب التاريخ بالمعنى الإيجابي للكلمة.

• المقطع الثاني، مهدي إلى أرض العراق الصامدة في وجه شراسة الآلة الحربية الظالمة للتحالف الهمجي للإمبريالية، وهذه إشارة من الروائي إلى الوضع المزري الذي يعيشه العالم العربي بصفة عامة، بحيث أصبحت أراضيه حلبة للقوات المسلحة والحروب والماسي خاصة في جنين والفلوجة اللتين تعرضتا زمن كتابة الرواية لعملية إبادة حقيقية قادتها الصهيونية العالمية ضد شعبين أعزلين في حروب غير متكافئة البتة.

- المقطع الثالث، مهدي من طرف الباث إلى ابنه علاء الدين الذي اختطفه الموت مبكرا، فترك في النفس فراغا كبيرا واسى سرمديا. ليظل الشوق والفراق يُمنيان النفس بلقاء مرتقب بجنة الخلد، هذا الفراغ هو ما جعل الروائي يمهد عمله برسالة خاصة إلى الفقيد يجعله من خلالها متلقيه الضمني المباشر:



3.1 الرسالة الافتتاحية:

ليس هذا النص الاستفتاحي محايدا إطلاقا، وليس خارجا عن نطاق النص، ولا مندسا فيه! إنه أساس انبثاق النص برمته، وسبب نزوله، والحلقة الأولى في سيرورة بناء النص الروائي وتخطيطه، وهو مفض إلى:

- العلاقة التي تربط الأبداً بابنه.
- درجة الفراغ الذي خلفه غيابه الأبداً.
- الرغبة في نقل ما حدث في مدينة عين الرماد من جريمة قتل بشعة تحولت إلى كابوس شغل الناس وأقام الدنيا!
- تحويل الحكاية إلى رواية (مسوغ الكتابة).

تشكل هذه الرسالة الافتتاحية البؤرة الدرامية للنص، سواء من حيث كشف الحالة النفسية المزرية التي يعيشها الكاتب الفعلي، أو من حيث

تمهيداً للطابع الفضائي للمتنبئ الروائي، حيث يخيم شبح الموت على عوالمه، ويكتسحها بشتى مظهراته ليشيع على كل عناصر ومكونات العالم الروائي سماته القاتمة من حزن وسواد ودمار ودموية وقهر وغيرها... إن فضاء الموت موشوم بفرديّة الذات الكاتبة، وهذا ما يجعله مؤرخاً بالنصوص التي تكتبه في الزمان والمكان ينعقد، ومن الجسد الفردي يكتسب تميزه من فترة لأخرى، ومن مكان لآخر، في سعي دؤوب لكتابة مغايرة لفضاء الموت وفعله⁽¹⁾.

1.4 رسالة الختم:

هي الأخرى توجه للمتلقى الضمني الذي سبق أن تحدثنا عنه في الرسالة الافتتاحية، وتبين درجة السخط العام التي بلغها الكاتب الفعلي نتيجة ما آل إليه الوضع الاجتماعي والأمني والسياسي بمدينة عين الرماد نتيجة تفشي الفساد وتدني الأخلاق، وتفسخ القيم وانعدام المسؤولية بين سكانها. فاكل القوي الضعيف، وتهاوى سلم الأخلاق والقيم، لينفسح المجال أمام الظلم والطغيان! وقد سلك الروائي هذا النهج في تخطيب النص الروائي تناصاً مع الكتابات التراثية التي كانت تنتج نصوصاً تحت الطلب أو رغبة في إفادة شخص بعينه، كما كانت تنهج أسلوب المتن والهامية والسفر. وإذا كانت الغاية من هذا النوع من التخطيب هو تفتيت النص وبعثرته وتشتيته بما يجعل القارئ مطالباً بالمشاركة في إعادة بناء النص وفق الهيكلية الأصلية التي يجب أن يكون عليها النص، وهي عملية ذهنية يقوم بها

1- المصطفى العزيزي: الألم في شعر الحمار الكونسي، بحث لنيل دبلوم الدراسات العليا، تخصص نقد حديث، جامعة محمد الخامس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، الموسم الجامعي، 1995 - 1996م، ص 78.

المتلقي لحظة القراءة ليستوعب المحكي الروائي، ويخرجه من صورة التشظي إلى صورة الخطية، وإن كانت العملية، بالأساس، عملية تمويهية، إذ ليس هناك، في نهاية المطاف، متنا ولا حاشية ولا سِفر، بل هناك نصا منسجما يكمل بعضه البعض الآخر في حلقة دائرية تروم تقديم التفاصيل للقارئ حول المدينة المسخوطة المسماة (عين الرماد).

1-5 نص الغلاف:

وهو صورة مقتطفة من نص الرسالة الافتتاحية، وضعه الروائي ها هنا ليُبَيِّن دلالته التحفيزية الدرامية على الكتابة وإنتاج النص الروائي.

2 - محكيات المتن:

تعدد أوجه البعد الجنائزي الدرامي في المتون المحكية داخل النص الروائي، من خلال ما تعج به تفاصيله من حكايا الموت والقتل وما يستتبعهن من خوف ورهبة وتقوقع وخنوع واستسلام.

1-2 المحكي الرئيسي:

تشكل القصة النواة في المحكي الروائي من واقعة قتل مجهولة يتعرض لها أحد المواطنين بمدينة "عين الرماد"، لتفرع عنها أحداث ومشاهد وتفاصيل مؤرقة تجعل الحكى يدخل متاهات أشبه ما تكون بمتاهات الحكاية البوليسية، بحكم تشعب أحداثها وتداخلها، وتفرع أحداث لصيقة بها تشكل تداعيات للحدث الرئيسي وإضاءة له، سواء عبر

وصف الشخص أو الأمكنة أو ذكر بعض الأحداث المشابهة أو المحايثة
لحدث القتل وما يلتبس به من خيوط مضيئة أو مُموهة.

2.2 محكميات فرعية:

وتنقسم إلى قسمين:

- محكميات وقائعية ترسخ فجائية الرؤية الدرامية التي ينهض عليها
النص الروائي، وهي وقائع، في الغالب، تسرد طقوس الموت بأبعادها الثقافية
الرمزية، وبتوليقاتها المجازية والاستعارية. ومن جملة هذه المحكميات،
أوردُ على وجه التمثيل: «آه أيها الموت! لو كنت رجلاً لقتلتك... لفقات
عينيك... لقطعت أصابعك... لقلمت مخالبك... وأيديك... وأذرعك...
وأرجلك... لبقرت بطنك... وصدرك... بأي حق تحرمني أمي الطاهرة
النقية... عليكم اللعنة أيها الأوباش ما أقدركم! ما أقدر قلوبكم العاهرة!»⁽¹⁾.
«لماذا نبكي يا سمير؟ نحن لم نفرح يوماً... ولم تضحك لنا الدنيا
يوماً... الحزن والدموع والآلام والانكسارات رفيقة الدرب، وإلى الأبد؟»⁽²⁾.
«ها هي كبرت... وهي هي أنجبت... ولكنها لم تزد إلا جنونا...
سأقتلها كما قتل أبوها أمها»⁽³⁾.

- توصيفات إسقاطية:

إن البعد التراجيدي للموت، عبر النصي، لا يتجلى فقط بوصفه وقائع
وأحداثاً تسرد من طرف رواة، بل يتمظهر، كذلك، في أشكال أخرى مثل:

1- عر الدين جلاوحي، مصدر مذكور، ص 36.

2- نفسه، ص 96.

3- نفسه، ص 46.

• الإسقاط على العناصر الطبيعية في مثل قول الراوي:
«وفي الصباح أشرقت الشمس صفراء عليلة تثن تحت وطأة ركام أسود من
السحاب... صمت دامع يسربل البيوت والجدران... أنين متقطع في
الأبواب القديمة... بضع كراس مختلفة ألوانها وأشكالها اصطفت في
الزقاق الضيق...»⁽¹⁾.

• فمن خلال ورود المشيرات اللفظية التالية: (صفراء، عليلة، أسود،
دامع، صمت، أنين"، تتأكد لدينا ظلال الموت وأشباهه التي
تخيم على نسيج النص بكامله، مما يعني أن كل مكونات الخطاب
الروائي شكلا ومضمونا يسعى لترسيخ هذه الحقيقة!

• الانتقال بالموت من طبيعته الفيزيائية إلى طبيعته الرمزية (الموت
المعنوي)، وذلك عبر القضاء على المعنويات والمحفزات
الحقيقية للإنسان، والدافعية القوية التي تشغله بالحياة، وتجعله
يناضل من أجل التمسك بها والحرص عليها⁽²⁾، وهي للأسف
تغيب في الحياة الاستعارية للنص، ولا أظنها تختلف عن الحياة
الواقعية التي يرصدها النص من خلال تركيز الكاتب على التصوير
الإثنوغرافي للوقائع المجتمعية والثقافية للمجتمع الجزائري أيام
التسعينيات من القرن الماضي. يقول السارد: «لماذا تحزن هذه
الامة بهذا الشكل لوت واحد منها وهي جميعا ميتة؟ متى تقيم
مناحة لكل أفرادها؟ على واقعها المزري المريض؟ ومن أي

1- نفسه، ص 94.

2- محمد الحبيب الفرقاني: الموت: خروج إلى الحياة الكبرى، الملحق الثقافي للاتحاد الاشتراكي،
بتاريخ 16 فبراير 1992م، العدد 388.

عقاب يخافون؟ وهم يعيشون الهوان في الدنيا... كالطباخ الصائم
يتعذب جوعاً وأمامه ما لذ وطاب... وكيف يحلم هؤلاء بجنة
الآخرة، وقد فشلوا في إقامة جنة الدنيا؟⁽¹⁾.

• التوصيف الدقيق لطقوس الموت، والاستطراد في تفاصيل
الموت وما يحيط بها من ردود أفعال وسلوكات الناس من
حزن، وكذا ما يصاحب الجنازة من احتفالات وتحضيرات
جنائزية مثل الغسل، الكفن، البكاء، العويل، الخوف، الدفن،
الدعاء، قراءة القرآن، طقوس العزاء... مظاهر الناس وهم
يشيعون الميت إلى مثواه الأخير، الذي سيكون ملاذا قسريا
لكل الناس!...⁽²⁾.

• التلميح إلى بعض الممارسات التعسفية القمعية التي تمارسها
السلطة ضد المواطنين عبر الاعتداء عليهم جسدياً ومعنوياً من
خلال التعذيب والاستصدار والتشييء، يقول السارد: "جمع
مجلس وزرائه... قص عليهم رؤياه:

• رأيت أرجلا مقطوعة تدلك ساقي... رأيت بعدها نفسي أعدو كالغزال.

قال كبيرهم:

أطال الله عمر مولانا... تعبير الرؤيا أن تقطع بعضاً من أرجل الرعية،

ثم تدلك بها ساقيك، وستشفى من شللِكَ الذي لازمكَ عقوداً..."⁽³⁾.

1- الرماد الذي يغسل الماء، 96.

2- نفسه، ص/ ص 98-99

3- نفسه، ص 179.

3 - التخطيب:

إن النص الروائي لا يدل إلا في كليته، لذلك فلا فصل بين الشكل والمتن، فهما معا يتحدان لخدمة الدلالة العامة للنص. ولعل اختيار عز الدين جلاوجي لتخطيب روايته بهكذا أسلوب، ينم عن هذا الارتباط العضوي بين الشكل والمضمون في خدمة السياق الروائي.

وبما أن السياق المتحدث عنه روائيا يغلب عليه الطابع الفجائي، فإن أليق شكل يؤدي هذه الوظيفة الدلالية هو شكل تشظية الخطاب وتفتيت المحكي في شكل أسفار كبرى تتم فصل بدورها في صورة حواشي، والحواشي تتشظى وتنشطر في شكل مقاطع مرقمة. وهذا الانشطار على مستوى الخطاب يوازيه انشطار على مستوى التمظهر النفسي والدلالي. فأغلب نفسيات الشخصيات الروائية منهار جرّاء ما يث في أوساط بيئتها الفضائية التي تتحرك فيها من دمار وفزع ورعب، نظرا لتفشي العدوان على الأبرياء، والتصفية الجسدية للمواطنين بدون علة، وانتزاع أرواح الناس جملة وتقسيطا، جسديا ومعنويا بفعل سيادة فكر الإقصاء والاستئصال والتطرف.

إن المنحى الأنثربولوجي الذي يبرزه البعد الفجائي للموت داخل النص الروائي، لا يخرج عن السياق التداولي للأحداث والوقائع التي يحبل بها العالم العربي بصفة عامة، والجزائر بصفة خاصة، منذ نهاية الثمانينيات، بفعل هيمنة فكر التطرف الذي أجج الصراع حول السلطة، وذهب، إثره، ألوف من الأبرياء، وشُردت قبائل من الأسر، بشكلٍ صدّع

المجتمعات، وجعلها تعيش نكساتٍ مزمنةً نظراً لغياب الأمن والاستقرار اللذين انعكسا سلباً على الوضع الاجتماعي والثقافي. وقد نجح الكاتب في تشييد عالمه الروائي وفق التصور الذي تغياه انطلاقاً من العتبة؛ مروراً ببناء العالم التخيلي للمادة الإثنوغرافية وانتهاء بعملية تخطيب النص، وهذا ليس بعزيز على عز الدين حلاجي الذي يتماهى مع مجموعته البشرية التي ينتمي إليها بطاقة حواسه، ويعيش قلقها اليومي، ويشعئ عبر المكتوب، إلى ترسيخ أسئلتها وهمومها وإبلاغ رسالتها إلى العالم عبر فعل السرد.

تركيب

يمكن أن نسجل، من خلال هذا الرصد للدوال الرمزية والأنثروبولوجية للجسد كما تصوره الرواية العربية، وفق ما جاء في بعض نماذجها المتناولة بالدرس، أن المنظور النقدي كان مهيمناً على النصوص، وأن الروائيين اجتهدوا، كل حسب توجهه واختياراته، في سبيل شحن النص بالعلامات الرمزية والدلالية التي تعزز التصور النقدي، وتفضح واقع الحال المزري؛ وتحاشيا للاصطدام المروع بالسلطة، فقد أوضحت العلامات والإحالات الرمزية المتخيلة المستمدة من اللاوعي الجمعي الملاذ الخصب لبناء الرؤية النصية بما ينسجم مع الرسالة التي يتغياها الروائي من خلال عمله على اعتبار أن هذه العلامات المنبثقة عن لاوعي المجموعة البشرية تشتغل في الغياب، وبمكنة القارئ التفاعل معها بسهولة دون أن يكون لها ذلك التمثل المباشر والقصدية السطحية الخطية.

لقد سعت الرواية العربية إلى خلخلة المعايير القيمية التي تشيئ الجسد الإنساني وتنتهك كرامته وتحسسه بالدونية وتصادر حرياته التي تضمنها لها الشرائع والطبيعة؛ رمزة بذلك اللغة ومحتضنة المجاز؛ وموظفة كافة الطقوس والشعائر التي تراكت عبر العصور؛ مصحوبة بقيم ثقافية لها علاقة بالجسد الآدمي، وصورت المتون الروائية العربية كيف أن الجسد كان الأداة التي يعبر بها الإنسان عن رغباته ومطامحه ومكبواته، وكيف ظل دوماً تلك الحلقة التي تحتضر الصراع المرير بين الذات والسلط المختلفة، كما بات، في الغالب، الأضحية التي توهب من أجل خلق التوازنات.

ومن خلال تحليل العلامات الرمزية للجسد ودواله، يلاحظ هيمنة ثلاثة هواجس مؤثرة على الجسد وموجهة لاختياراته، وهي:

- السلطة في تعددها بين الثقافة والمقدس والدولة.
- الرغبة الملحة في شتى مظهراتها حقيقة ووهما.
- الغياب، مادياً كان (الموت) أو معنوياً (السجن، الجنون) (هذه العناصر، من خلال مظهرها عبر المتون الروائية، تشكل الكلايب التي تفتك بالجسد وتعلق تطلعاته المختلفة).

الفصل الثاني

المهوية والآخر في الرواية العربية

1 - الراوي بوصفه مؤسسة ثقافية:

تجمع رواية «لا أحد يستطيع القفز فوق ظله»⁽¹⁾ بين خطابات عديدة تنحسك، عبر فعل السرد، لتقدم للقارئ نموذجا جديدا للسرد الروائي. ففي الوقت الذي راح أغلب الروائيين يبحثون في الوسائط الجديدة والآفاق المروعة لإنسان العصر عن وجه جديد لمتخيل روائي، يفضل الروائي شعيب حليفي العودة إلى ذاته كمركز تتجمع حوله خيوط كثيرة متشابكة للحكاية، وذلك عبر مساءلة الذاكرة الشخصية في تفاعلاتها اليومية مع المشاوير المختلفة التي يخوض فيها الكاتب بتناغم، وأيضا عبر العودة إلى تاريخ السلالة المجيدة التي جمعت بين الشرف والاجتهاد والرفعة والنسب والأصالة والتصوف. وليس الإغراق في هذه التفاصيل مجرد ترف في لعبة الحكيم، بل هو فعل استراتيجي لكونه يطرح أزمة الذات المثقفة في بلد تحكمه العرقيات والعصبيات على المستوى الثقافي: فكل من يأتي من فاس والرباط هو مثقف بالفطرة، ومن يأتي من الوسط أو الجنوب فهو بدوي لا يفقه في الثقافة ولا السياسة شيئا. وحرى به أن يعود إلى البادية لممارسة بداوته وجهله وفلاحته الصغيرة.

ولأول مرة تطرح هذه المساجلة الفكرية في عمل إبداعي مغربي، ولو أنها قضية يعرفها الجميع في المشهد الثقافي. وتجسد هذه الرواية ردا قويا على أنصار هذه الرؤية الدونية بالدليل والحجة الدامغة:

1- شعيب حليفي، لا أحد يستطيع القفز فوق ظله، مصدر مذكور.

فبطل الرواية أتى من الوسط «سطات» من عمق البادية محملا برواسب البداوة والفطرة والصدق العروبي، ودرس بالبيضاء متفوقا على القادمين من المراكز، وتوهج فكره في المساجلات السياسية والنقابية، وبرع في ممارسة فن القول الخطابي والإبداعي، دون أن يتخلص قيد أنملة من القيم الرفيعة التي تشبع بها في البادية، ليظل فكرة موصولا بقريته، وبوالديه، وبطقوس بلده، وبالأرض التي تمنى أن يعود لممارسة الفلاحة فيها والتفرغ لها رفقة الوالد نافرا من المدينة، ومن حروبها الصغيرة، ومن تفاهات اليومي فيها، ذاك الذي يستغرق العمر دون فضل يذكر.

وبقدر ما كانت هذه الرواية ردا على طرح الانتماء الذي رسخه بشكل مغرض مجموعة من أشباه المثقفين الذين كان همهم الثراء والاستفراد بمراكز القرار، كانت أيضا انتصارا للذات العروبية القادمة من الشاوية ودكالة والحوز وغيرها، على أساس أنها الوحيدة التي ما تزال تتشبع بالقيم البلدية الأصيلة مثل التسامح، الاجتهاد، التضامن، خدمة الناس بسخاء، التجرد لخدمة الوطن بصدق، التعالي عن الصراعات الضيقة، الانتصار للشخصية الوطنية التي لا تقبل المساومة. وهكذا يكون منطلق العمل الإبداعي هنا هو أطروحة ثقافية بامتياز تخوض في سجال سوسيوثقافي ظل مسكوتا عنه، بالرغم من أنه هو الذي يوقع بالمشهد الثقافي المغربي في الصورة الكاريكاتورية التي يبدو عليها اليوم: تراجع دور المثقف وتهميشه، والتهافت على الرأسمال المادي بدل الرمزي... وعلى مدار هذه الأطروحة الفكرية والإبداعية تطوف كافة ماجريات أحداث النص وقضاياها المتشعبة.

ويمكن تفريع الأطروحة المركزية إلى شقين:

- شق أول ذاتي، سعى فيه العمل الروائي إلى النبش في الذاكرة الشخصية للبطل الذي يتطابق في الغالب مع شخصية الروائي وفيما بذلك إلى نمط اليوميات الذي يدخل في جنس السيرة الذاتية بالمفهوم الجديد الذي يستدخل كل ما هو متعلق بالذات في الكتابة، ويتحفز هذا الحفر الأركيولوجي عبر السفريات المتكررة التي يقوم بها العامل الذات إلى مسقط رأسه «سطات» رفقته أسرته أو بشكل منفرد لأغراض عائلية أو لتنفيذ بعد الصفقات التجارية والفلاحية هناك.

وتكون هذه الأسفار التأملية بمثابة عود الثقاب الذي يؤجج اشتعال الحكاية الجميلة: حكاية الزمن الجميل في نهاية السبعينيات وطيلة عقد الثمانينيات: حيث الأصدقاء المختفون، وطقوس الفرجة الغائبة، وأغاني البدو وهم يتسامرون مزهوين بما جنوه من خيرات ومحصول، أيام الدراسة في المدرسة المتواضعة بمدينة سطات... فأي مشهد من مشاهد السفر يستغله الكاتب المتأمل لاستنطاق الذاكرة في علاقتها بالمكان والزمان والشخص سابرًا بذلك أغوار سيرته الذهنية التي تبرز خصوصيات الذات المثقفة النشطة التي تحارب على أكثر من صعيد، وتجتهد على أكثر من واجهة (العمل الثقافي بجمعيات ومختبر السرديات وندوات ولقاءات... والعمل نقابي المتجسد في تجربة الإعلام النقابي ومرافقة زعيم النقابيين المغاربة نوبير الأموي، العمل الجامعي متجليا في محاضرات الكلية، ومناقشات بحوث الطلبة في الإجازة والماستر والدكتوراه، والعمل الفلاحي المتجسد في شراء الضيعات ومتابعة أعمال الحرث والحصاد بمنطقة سطات، والواجب الأسري متمثلا في مصاحبة

الأولاد، ومساعدتهم على أجواء الدرس والترفيه ولوازم البيت وغير ذلك من أتعاب يومية دون نسيان القيام بالواجب تجاه الوالدين حيث الزيارات المنتظمة والتواصل الدائم).

والعجب العجيب هو قدرة العامل الذات الهائلة على تنظيم الوقت، وحسن استثماره في ظل الضغط اليومي الفظيع لبحر الالتزامات. وفضلا عن هذا، تعطينا الصورة التي يرسم بها حليفي أناه، الانطباع الإيجابي عن المثقف المغربي الذي طالما تشوهت ملامحه عبر كتابات السير الذاتية للمدنيين أنفسهم: "صورة المشرّد، الكائن المتعهر الشاذ، المتحلل من كل الالتزامات، المتمرد على القيم، الصعلوك الذي لا يجارى إطلاقا...". على العكس هنا، نتحدث عن المثقف الملتزم المشارك، الودود، المحسّ بنبض المجتمع، الحامل لأسئلة الشعب، والغيور على قيم الذات الرمزية والوطنية، والمتحمل لمسؤولياته في كل المهام التي يخوضها. لقد أعاد حليفي بهذا التنقيب التمجيدي في سلالّة آل حليفي الاعتبار للكاتب المنحدر من البادية، وجعله المركز بدل الهامش، واتخذ منه الطرح البديل لترميم صدع المشهد الثقافي المغربي، وإقامته على رجليه بعد حالة النكوص الذي وصل إليها.

لم يكن العامل الذات المحكى عنه في هذا النص مجرد شخصية من ورق، بل كانت من لحم ودم تشكلت من المواقف والتكوينات المتعددة: في المدرسة والمسيد، في السوق، في الضيعات الفلاحية، في الجامعة، في الحلقة الشعبية (مسرح الشعب)، في النقابة، في الحزب... في الجمعيات والمنتديات الثقافية... وقد عرف الروائي كيف يصمم نموذجه على أسس وبنیان متراصة ووفق منطق شيده القدر الذي ساق الجدود من أغوار القرى البعيدة في عمق هذا الوطن كي تتحرك وتتحوّل إلى كائنات تعطي وتبدع

بالرغم من قساوة الظروف، ليتحول هذا النموذج المرسوم للمثقف إبداعيا إلى صورة مأمولة لمثقف جاد واستثنائي قادر على إصلاح ما أفسده السياسي.

– الشق الثاني موضوعي، ويتعلق بالوسط العام الذي يتحرك فيه هذا العامل الذات، وهو وضع مأزوم على كل المناحي والمستويات. وما عودة الذات على الماضي عبر استنطاق ذاكرتها إلا صورة مصغرة للهروب من منطق هذا الواقع السخيف المغلف بكل الإحباطات والخيبات: تهमيش المثقف، المساومة بالقيم، الغدر، النميمة، هدر المال العام، الإخلال بالواجب، التنكر للأصول والجميل، التفكير في الخلاص الفردي، الحلول الترقيعية بدل الحلول الجذرية، إهمال الرأسمال الرمزي والثقافي، تهميش مناطق الوطن العميق...

– الشق الثالث شق نقدي، ينصرف، من خلاله الروائي، إلى الحديث عن الكتابة وهمومها وآفاقها عبر إيراد خطاب ميثاروائي يكشف بعض الأسئلة النقدية المتعلقة بكتابة اليوميات والسيرة الذاتية، وحدواهما في الحياة، طقوس الكتابة وأوقاتها لدى الروائي، حجم النصوص قبل طبعها، نغول الساحة بالكتابة والأدعياء، ذبوع مرض الشهرة والتهافت على البروز بشكل مرضي، وغير ذلك من الأسئلة النقدية التي يعالجها الكاتب مبديا فيها ملاحظاته وآرائه.

تظهر قوة المكتوب أيضا في حجم الخطابات التي استحضرها الروائي وجعل منها جسدا ومادة لمحكيه، وفي طريقة صهر هذه المادة المختلفة حد التنافر. فهذا الكتاب فضلا، عن تعريفه بشخصية صاحبه وتكوينها الذهني والتاريخي والفكري والسياسي والنقابي والعلمي، يعد،

بالنسبة لي على الأقل، مرجعاً هاماً في تاريخ الحركة النقابية بالمغرب بالنظر إلى الموقع الذي كان يتبوأه الشخص في سلم النقابة، وبالنظر إلى المعطيات الدقيقة التي يستتضمها النص والوافدة حتماً من الأرشيف الشخصي للممارس، كما أنه يتضمن مادة إثنوغرافية مهمة حول عادات أهل الشاوية وطقوسهم في المأكل والملبس والأعراس والحكي والفرجة والعيطة، دون نسيان المادة التاريخية المهمة التي استدعاها المؤلف في مرويّه عن مدينة سطّات وأسواقها ومدارسها وبنياتها وقبائلها وشخصياتها الأسطورية والواقعية التي ما تزال ترفرف في مذكّرة الكاتب وكأنّها أحداث وقعت بالأمس القريب. مما يجعلني أقول إنه بقدر ما يختزل هذا الكتاب قيماً أدبية وجمالية وفنية وفكرية سجالية، فهو يتضمن أيضاً قيمة توثيقية ترصد تاريخاً منسياً من مسارات الشخصيات والأفضية، وأرشيفاً من الأحداث والوقائع التي سقطت سهواً من جيوب المؤرخين المثقوبة. ولعمري إن مثل هذه الكتابات هي التي يمكن أن ترسم صورة المغرب الثقافي الذي لا ينفصل ماضيه عن مستقبله وحاضره، وهي القمينة بالإجابة عن كثير من الأسئلة المحيرة لنا اليوم، من قبيل: لماذا نحن على ما نحن عليه؟

وقد أفاد الروائي من تجاربه المتعددة وخبراته المختلفة التي جعلت منه مثقفاً متعددًا، حيث يلتحم هنا الروائي بالسيرى بالثقافى بالسياسى باليومى بالبحثى بالنقدى بالرحلى بالقصى بالشعرى... فى جسد واحد بديع الصنع، مسبوك اللحمة، متماسك الأسئلة والصياغات الفنية والجمالية. وهو أغنى من أن تلم مقارنة واحدة بكل تجلياته وجوانبه التخيلية والخطابية.

2 - تجربة الكتابة: من الروائي إلى الرمزي

– عتبة: تجربة إنسانية

أول ما يمكن تسجيله بخصوص الإبداع الروائي لدى الطاهر وطار هو ذلك الحضور الجلي لقضايا الإنسان الجزائري بصفة خاصة، والعربي بصفة عامة، والكوني بصفة أكثر عمومية. إذ ينطلق المبدع من عالمه الخاص عبر مساءلة الواقع الذي ينتمي إليه، وجس نبض القاع، واستكشاف ما يغلي فيه من أسئلة، جاعلاً منها مادة للحكي ومعطى للسجل الضمني، فلم يكن الرجل، في أي عمل من أعماله، على تعدد أصواتها، واختلاف أنماط صوغها الفني، بعيداً عن ذاته، ولم يكن بعيداً عن وطنه، ولم يكن بعيداً عن جوهره الممتد في بعده الإنساني. لقد كان الراحل، وهو يكتب تجربته العميقة، يطلق كافة حواسه لتسبر غور العمق حيث كان، والجمال حيث تجلى، والقبح أنى تخفى، مازجاً الكل في طين المتخيل، ذاك المتخيل الذي عرف كيف ينبثق عن الذات المبدعة التي تستشعر، وهي في كامل وعيها، دينامية القيم الآدمية وتصادفها في خضم الحياة، وكيف تنتقل من هذه الذات (مركز العالم السردي وبؤرته) إلى الذات الإنسانية في شموليتها، تلك التي يسعى الروائي لتمثلها عبر مجموعته البشرية المتخيلة (الشخص) من جهة، وعبر تقمص الرواة لأدوارها ووظائفها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية من جهة ثانية، وعبر التوصيف الإثنوغرافي، من جهة ثالثة، على اعتبار أن المسرودات ليست ملكيات فردية، بل ملكيات علائقية، هي نتاج التبادل الاجتماعي⁽¹⁾.

1- kenneth j. gergen, realities and relationships : sounding in social construction, Cambridge Massachusetts, and London, Harvard university press, 1997, p186.

وفي كل الحالات، وحيث سافرت عبر المتخيل الروائي للطاهر تحت هذا الحضور القوي لكل ما يمت بصلة للإنسان المرجعي في نطاقه اليومي المعقد، وصدامه القوي والدرامي مع عوائق المحيط التي تسعى إلى نزع صفة الآدمية عنه، وكأن الطاهر جند موهبته ورواه الخدمة هذه القضايا الجوهرية التي تشكل الرأس مال الرمزي للإنسان، وكأنه يعي أن عمر أي إبداع يتخذ من رسالته غير هذا المغزى العميق والرهان الصعب قصير مع سبق الإصرار والترصد. وهذا ينسجم مع الطرح القائل بأن السردية خاصة مكونة للهوية الإنسانية⁽¹⁾.

لقد بات الطاهر، إنساناً ومبدعاً، مرتبطاً أشد الارتباط بالمناخ الجزائري العربي، لصيقاً ببيئة الإنسان الكامن فيه، لذلك، فقد جاءت أغلب نصوصه ناقلة بصدق هذا الإحساس العميق بالانتماء للأرض، وزهوه برائحة تربتها، معاً عن هوية منسجمة في خطابات روائية مختلفة، وكأنها امتداد لنواة واحدة، وإن تعددت الأصوات وتباعدت الموضوعات وتطورت الصياغات الفنية إيماناً منه أن خاصية الانفتاحية تجعل الرواية فضاء لتفاعل النص والعالم⁽²⁾.

فقد كان المرجع يوحد المعاني، وكانت الرؤية توحد الخطاب، وكان المشروع الإنساني يشد لحمة النسيج السردى.

1- محمد بوعرة، هيرميوطيقا المحكي، السق والكاوس في الرواية العربية، دار الانتشار العربي، بيروت لسان، الطعة الأولى، 2007م، ص: 245.

2- عبد اللطيف محفوظ، آليات إنتاج النص الروائي، منشورات القلم المعربي، البيضاء، الطعة الأولى، 1986م، ص 13.

3 - الروائي في أعمال الطاهر وطار:

تتميز الكتابة الروائية لدى الطاهر وطار بإخلاصها للحكي بوصفه مكوناً أساسياً تقوم عليه أركان العالم الروائي دون أن ينساق إلى الإغراق في التجريب حتى في أعماله الأخيرة، مؤسساً تجربته على الاعتراف من اليومي، ومحولاً إياه إلى عوالم متخيلة بلغة ميسرة وأسلوب سلس ينسجم مع الاختيار الفني (الحكي) وتتخلل هذا السرد الكرونولوجي لحظات توقف أو عودات إلى الماضي (فلاش باك).

ومع أن الطاهر يتعامل مع اليومي، ويستلهم مادته الحكائية من الواقع المعاش، فهو يتعد ما أمكن عن المحكي السير ذاتي، معتمداً، في ذلك، على سعة مخيلته ودقة ملاحظته للسلوك البشري، وحذق ذاكرته التي تستحضر حتى التفاصيل الدقيقة للأشياء والعالم. إن المتخيل الذي أتحدث عنه لا يعني الأوهام أو الصور بالمعنى المادي للكلمة. إنه يعني الدلالات الكبرى التي تجعل المجتمع يبدو متماسكاً. وبواسطة هذه الدلالات يخلع المجتمع معنى على حياة الأفراد، وهي التي توجه فعالية الكائنات البشرية، وبالتالي تعطي قيمة للأشياء والأفعال، أو تخفض من قيمتها⁽¹⁾.

ومن ميزات العالم الروائي لدى الرجل، أذكر، تبعاً للمكونات السردية ما يلي:

1- Kenneth J. gergen. realities and Relationships: sounding in social construction, op, cit. p 187.

1-1 على مستوى اللغة السردية،

يوظف الطاهر لغة أشبه ما تكون بالتقريرية التي تقترب من لغة الخطاب اليومي، لكنها تتسامى عن لغة العامة، هي أقرب ما تكون من لغة وسطى بين الفصحى والدارجة، لغة، تحس معها، وكأن الشخصيات هي التي تتكلم وليس الكاتب، هذا الأخير يتنازل، ما أمكن لرواته وشخصه، من أجل أن تبتكر لهما لغة خاصة ووظيفية، تكون فيها الجملة على مقياس الفكرة، تلك هي لغة السرد التي تصل إلى المتلقي بسلاسة لا يحتاج معها إلى جهد فكري، وبمكنة القراء، على اختلاف مستوياتهم وطبقاتهم، وتقبلها وفهمها دون عوائق، وهذا يوسع من مقروئية النصوص، ويؤهلها لأن تؤدي بعداً تربوياً، وتكون دعامة للتدريس، بحكم طبيعة لغتها المواتية لمستوى التلاميذ من جهة، ولتحاشيها للتعابير الإباحية التي تمس بالحياء من جهة أخرى، إن اللغة، هنا، عندما يتعلق الأمر بمشاهد ولحظات جنسية، تعتمد الإيحائية بدل التصريح تماشياً مع فلسفة الرجل في الكتابة السردية، وانسجاماً مع الخطاب القيمي الذي يروج له، والذي يلزم حدود اللياقة في المس بالجد الأخلاقي، ويتبرم من ضرب الطابوهات بالشكل السافر الذي يبعث على الفجاجة والغثاثة.

تكتسي اللغة الروائية لدى الطاهر طابع البساطة من غير ابتذال، لكونها ترغب في الاقتراب من المتلقي، وتسعى إلى أن تكون قناة معبدة إلى قلوب القراء، ولم يشأ أن يعضل عليهم في الخطاب، بالرغم من كون الرجل مشهوداً له بالمقدرة الشعرية والفصاحة اللغوية، إنما القوة تكمن في النجاح في هذا الاختيار:

كيف يجعل الخطاب مقبولاً لدى كل الشرائح، ميسر الفهم لدى كل شرائح المرسل إليهم مهما تفاوتت قدراتهم المعرفية والتعليمية.

وتجدر الإشارة إلى أن الخطاب الروائي فتح أحضانه لاحتضان لغات أخرى، إلى جانب الخطاب الفصحي، وضم إليه بعمق اللغة الدارجة دون انتقاص من قيمتها، كي تسهم في بناء دلالة المتن، من جهتها، خاصة لما يتعلق الأمر ببعض الكليشيهات كالأمثال والأقوال المأثورة وكلمات الأغاني والخطابات العامة التي لا يمكن ترجمتها أو نقلها إلى الفصحي دون المساس بجوهر المعنى.

2-1 الرؤية السردية:

تبنى الطاهر وطار المنظور السردى التقليدى فى الرؤية، حيث يعتمد التبشير الخارجى الذى ينظر إلى العالم الروائى من فوق، إذ أن كل الأحداث والأوصاف تمر عبر مصفاة الرؤية البصرية لدى الراوى، فمن خلال عينيه يُنقل إلينا هذا العالم بكل تفاصيله الدقيقة موظفاً بذلك تقنية المماثلة التى تصور العالم الروائى كما يراه الراوى باعتباره مركزاً للعالم.

إن الراوى يعلم أكثر مما تعلمه الشخصيات لأنه هو من يخلقها بالطريقة التى يريد، ويحدد علاقتها ببعضها بعضاً، ويختار مساراتها وحيواتها راسماً حدود حركتها وتطورها عبر الوصف والسرد واللغة، واضعاً، بذلك، أمام أعيننا عالماً منسجماً شبه متكامل. وبالرغم من اعتماده هذا المنظور، الذى يجعل منه مهيمناً على كونه السردى ومتحكماً فى مساراته وتحولاته، عارفاً بالرغبات الخفية لهذه الشخصيات⁽¹⁾، إلا أنه، مع ذلك، يحرص على أن يظل بعيداً عن التدخل فى حياة شخصه كلياً.

1- T.Todorov.: les catégories du récit littéraire en (l analyse structurale du récit) p.147. 148, communication 8, col. Point. Ed. seuil 1981.

إنه يتركها تتحاور في ما بينها بلغتها الخاصة، ويتبنى الحياد ما أمكن، كي يتيح الفرصة لها في أن تنفعل وتتفاعل وفق طباعها الخاصة دون تزييف. ولعل اختياره لراو محايد جاء ليلبي هذا الغرض الفني. فلو كان الراوي شخصية مشاركة في الأحداث لمال حيث تميل أهواؤه ومشاعره بوصفه طرفاً في الحوار والجدال، وعنصراً ينتمي إلى العالم الروائي.

ومن المعروف أن اختيارات الروائي لأساليب فنية معينة دون غيرها ليس معزولاً عن توجهه الفكري، فالوسيلة تبرر الغاية، واختيار التقنية هو جزء من استراتيجية متكاملة في العمل الروائي، وهذا أمر لا يمكن تجاهله أو التغاضي عنه. إن اختيار منظور «الروية من خلف» يعكس تصوراً إيديولوجياً ورؤية للعالم، فذلك الراوي الإله الذي يتحكم في كونه السردي، ويصمم كل شيء فيه على مقاس اختياره الفكري ومذهبه الإيديولوجي، يجد موقعه الخاص داخل نسق التفكير لدى الروائي، والذي يدخل في علاقة مع الأنساق الثقافية السائدة، أي أن الأفق الذي تدور في فلكه التجربة الإبداعية تسوده طبقة اجتماعية هرمية تعكس ثنائية الصراع بين السيد والمسود.

1-3 الشخصية الروائية:

يستلهم الطاهر وطار شخصياته من الواقع الجزائري، ويسبغ عليها ميزات ناس القاع، فتحس كأنما هذه الشخصيات الورقية تعيش معك بلحمها ودمها، وتنفس نفس الهواء، وتحلم بواقع أحسن، وتتألم، وتصرخ، وتحتج بصوت مسموع باعتبارها مماثلة للأفراد في المجتمع تعكس شخصاً واقعياً⁽¹⁾، إلا أنها تمارس حياتها الغامضة، وكأنها تسخر من الوضع

1- محمد أقصاض، النص والميتافنص، دراسة نقدية لرواية لعبة السيان، دار الوكيل للطباعة والشر والتوزيع، القنيطرة، الطبعة الأولى 1995م، ص 34.

الذي وجدت فيه بشكل قسري، وكأنها كائنا بشريا كامل التركيب⁽¹⁾، معلنة أن الكاتب يعلن تدمره من وضع سوسيوثقافي سائد، وضع على لسان شخصه التي صممها أساساً لهذا الغرض، كي تكون ألسنته المتعددة، وبالرغم من معانقة الراوي الحياد، فهذا ما هو سوى قناع فني يخفي صوت الراوي، ويُصرفه بطريقة غير مباشرة في المحكي عبر السلوكات والمونولوجات والحوارات التي تبرز مواقف وانفعالات المؤلف الفعلي التي تتصارع وتتعاقد معربة عن سياق، ومفصحة عن خطاب إيديولوجي معين، ومن خصائص هذه الشخصيات كما يعكسها المتن الراوي المدروس، أذكر ما يلي:

1.3.1 المرجعية:

تنتمي أغلب الشخصوص إلى الواقع الجزائري، فهي تلبس زي الإنسان الجزائري بهمومه وإكراهات وتاريخه العريق، وصراعه مع المستعمر من أجل التحرير، ونضاله المشروع من أجل نيل المكاسب والحقوق، ويتضح ذلك من خلال:

1.1.3.1 اللغة الدارجة الجزائرية:

حيث إن مجموعة من الحوارات من الحوارات تثبت انتماء اللغة أو الخطاب اللسني إلى البيئة الجزائرية، فهي لغة الشعب في بساطتها وتعبيريتها.

1- Roland Bartes, introduction a l analyse structurales des récits, in l analyse structurale du récit, 1981 p. 22.

-الأسامي: وكلها أسامي ليست غريبة عن البيئة الثقافية الجزائرية، أغلبها أسماء تستمد من التربة المرجعية (البلدية) ذات الطابع العروبي، بكل ما تملك الكلمة من معنى سواء من خلال تعلقها بلغتها الأصل الدارجة وعدم اهتمامها باللغة المدنية، أو من خلال الأوصاف التي تتمظهر عليها فيسيولوجيا وثقافيا، بالرغم من انتقال بعضها إلى المدينة وعيشها فيها مدة طويلة، ولعل اختيار هذه الأسماء ليس عفويا من طرف الروائي، بل هي، فضلاً عن دلالتها الاجتماعية والثقافية، فهي ذات دلالات عميقة أنثروبولوجيا، وتحتاج إلى تأمل إيتيمولوجي بحثاً عن مقصدياتها وربطها بالدلالات النصية والرؤية العامة للمحكي الروائي كي تتوضح أكثر مساهمتها في إرساء المعنى الرمزي الخفي الذي تستضمره التجربة. وهذا يدل على أن الروائي بذل جهداً مضاعفاً في انتقاء ونحت تلك الأسماء لتحمل معنا حكاثياً يتوافق مع المعاني المستجمعة في داخل النص الروائي⁽¹⁾. إن الاسم هو الذي يعين الشخصية ويجعلها معروفة وفردية. وقد يرد الاسم الشخصي مصحوباً بلقب يميزه عن الآخرين الذي يشتركون معه في الاسم نفسه، كما يزيد في تحديد التراتب الاجتماعي للشخصية الذي تخبرنا عنه المعلومات حول الثروة أو درجة الفقر. بل إن المعلومات التي يقدمها الروائي عن المظهر الخارجي للشخصية وعن لباسها وطبائعها وحتى عن آرائها تأتي كلها لتدعم تلك الوحدة التي يؤشر عليها الاسم الشخصي، بحيث تشكل معها شبكة من المعلومات تتكامل مع بعضها وتقود القارئ في قراءته للرواية⁽²⁾.

1- محمد أفضاض، النص والميتانص، ص 51.

2- Charles Grivel : production de l'interêt romanesque, éd. mouton, 1973, p. 120.

1.3-2 الجانب السيكولوجي:

نُسجَلُ ورود مستويين من الحضور العاملي للشخص:

- مستوى تظهر فيه قوة ذات حماس لا يقاوم لأجل استقبال الحياة والدفاع عنها بكل ما تملك من أنفة وعناد، مستوى تبرز فيه الرغبة الحقيقية للإيديولوجيا النصية التي تتطلع إلى التغيير وإحقاق الثورة في جميع الميادين وإحقاق العدالة الاجتماعية، ونفض تبعات الاستعمار وتركته الثقيلة، والنهوض بمستوى البلاد وتنميتها، وتبرز هذه الوضعية أكثر في رواية «اللاز» حيث تحلم الشخصيات بإقامة دولة قوية تستثمر مقومات التربة الجزائرية وجغرافيتها وبيئتها ومؤهلاتها الطبيعية والبشرية.

- مستوى تبرز فيه الشخصيات مناهة تماماً، تعيش على التشظي وتجزية الوقت، وتنعكس، من خلال ملامحها وأفعالها وحواراتها ومونولوجاتها، صورتها القائمة التي لا ترضى عن الواقع المعيش الذي أفلست، في ظله، الشخصية الوطنية، وفقدت رأسمالها الرمزي، وقيمها الثابتة. لذلك فهي تنشد، من خلال برامجها السردية المعطوبة، فوضى حيرتها وتسكع أفكارها، الانغماس في البحث عن الذات واللهات خلف كل ما هو دنيء وحقير، ويفرغ الشخصية من فحواها الإنساني: (سكر دائم، حشيش، حركات واهية، رقص مجنون، العيش على إيقاع الموت البطيء....). وتتضح هذه الوضعية في رواية «عرس بغل».

ولعل لوجود هذه المفارقة على مستوى البنيتين من الشخص والعوامل، وما يحيط بهما من أدوات على مستوى المتخيل، ما يبررها من تطاحن على حلبة السياقات الاجتماعية: واحدة تسمو بالأرض إلى الأعالي

مضحية بالدم والروح، وأخرى تهبط بها إلى الحضيض، واحدة تروج للإنساني، وأخرى تقتل ذاتها والوقت والمجتمع والإنسان، ولا تنتج سوى البؤس الذي ينعكس على وظائفها وميزاتها وملامحها العامة. وهذا يدل على أن أعمال الطاهر وطار الروائية، في مجموعها، تشكل نسقاً منسجماً، ومشروعاً متناغم الأبعاد، لا يفهم إلا بالنظر إليه في شموليته باعتباره بنية نصية كبرى.

1-4 الفضاء الروائي:

تعزز الفضاءات الواردة في النصوص الروائية مبدأ المرجعية الواقعية في الانتقاء، إن رواة الطاهر وطار لا يتكرونها أفضية وأمكنة وأزمنة هلامية من محض الخيال الشخصي، بل إنهم ينزلون إلى واقع الحال ويخالطون الشخصيات ويراقبونهم دون أن يوجهوهم أو يرغموهم على الفعل، أو يدفعوا بهم إلى انتقاء برامجهم، ويحرصوا على أن يظلوا قريبين منهم، مستمعين لأناتهم، راصدين حركاتهم، حاصين أنفسهم وتفاعلاتهم السرية والعلنية، لذلك نجد في الروايات الوطارية (نسبة إلى الطاهر وطار) رائحة أمكنة جزائرية مدنا كانت أو بوادي، بأسواقها ورحابها، بمساجدها وحقولها، بشوارعها ومواخيرها، بيوتها البسيطة، أبخرتها العبقة بالتاريخ، طقوسها التي لا تخفى على أحد، وأبعاد تضاريسها المتلونة والمتنوعة، كل ذلك نجد له أثراً في تجربة الطاهر الروائية. لكن الأمر لا يتعلق هنا، بالنقل الحرفي للمكان الجغرافي أو العمراني، بالطريقة التصويرية الفوتوغرافية، بل ذلك النقل الذي يخضع للتذويت، وينضبط لسيرونة التصوير الفني الذي يقوم على المماثلة لا باعتبارها محاكاة سطحية تنقل الواقع الفضائي

كما هو، بل بوصفها آلية تخيلية تعكس تصوراً معيناً ورؤية للعالم وأفقاً لصوغ متجدد.

يستشعر المتلقي، في هذه التجربة، أنه يسكن مع الشخص في عوالمها المتناقضة، ويشاركها أفراحها وأحزانها، ويواكب، عن كثب تطلعاتها ونضالاتها من أجل التغيير، إنها شخصيات، بقدر ما هي من ورق، فهي تجرنا إلى عالم، وكأنها من لحم ودم، تؤثر فينا، تقنعنا بمشروعية تصوراتها، وتصل، أحياناً، إلى درجة دفعا لتبني مشروعاتها والدفاع عنه، وهذا ما يجعل الروائي ناجحاً في اختياراته وعوالمه، وهذا الإحساس العميق بالأشياء والعناصر المشكلة للفضاء، ناجمة عن دقة التصوير، وحسن الوصف، وتنسيق العالم السردي بما يجعل أي حركة تقوم بها الشخصيات تصدر عن رؤية تنظر إلى الكون في تناغمه المطلق، فالفضاء ليس متكافئاً فحسب، لهيكل المتخيل، بل هو العنصر الأهم فيه، لأنه ينقل النص من سلطة الرؤية إلى انفتاح الرؤيا، ويرفع التصور القرائي من عتبة التخيل إلى عتبة الترميز، ومن الإبداع إلى الإثنوغرافي إلى الأنثروبولوجي.

وما رصدناه، من تعارض بين البنيات العاملة في المشروع الروائي لدى الطاهر وطار، نلمس أثره كذلك، على مستوى البنيات الفضائية، من خلال ورود الأمكنة والأزمنة في أشكال متقابلة ومتعارضة: المقبرة في مواجهة حقول الثورة الزراعية، الماخور بما يعج من عوالم الضياع وانتهاك الإنسان يعضد فضاء المقبرة رمزياً، ويقابل، بشكل مضاد، ساحة الجهاد حيث التضحية بالنفيس والغالي من أجل أن يحيا الوطن، وتحيا الأجيال القادمة.

هذه التَّقَابُلَات في تأسيس متخيل الأفضية تُسْهِمُ، بشكل فعال، في إرساء دلالة النص العامة، وتؤهلّه، ليشغل، في الغياب، في ذهنية المتلقي، لتعيش عبره كأُسْئَلَة تنمو وتطفح وتتناسل.

1-5 الأحداث الروائية:

تبرز قيمة الأحداث في الرواية من خلال قوة أو ضعف البرنامج السردي للشخصية وطبيعة العلاقات التي تربط بينها، والتفاعلات التي تحدثها هذه الوظائف على مستوى تشعب المحكي وتحول الحالات والأوضاع، لأن ذلك ينعكس على الانفعالات السيكولوجية التي تفاعلها تبدل كل عوالم المحكي، وتأخذ البرامج السردية للأبطال والشخصيات منحى غير المنحى الأصلي. ومن خلال هذه التحولات أيضاً إِمَّا أن تعكس فشل المشروع السردى لمجموع الشخص و الفواعل، وإِما أن تظهر قوتها وتحديثها وقدرتها على تجاوز العوائق والظروف المحيطة بمسارها الشخصي في عالم السرد، وهي، في نفس الوقت، تعطي المشروعية للبعد الإيديولوجي الذي يتبناه الطرح الروائي.

ويمكن تقسيم هذه الأحداث، حسب طبيعة مظهرها، إلى قسمين:

- أول يحرص على البعد الذاتي للشخصية التي تنخرط في مسار البحث عن متعة أو لذة أو برنامج تنتقم فيه من الذات نتيجة إحباط أو فشل أو إحساس بالتشظي.

- ثان تنصرف، من خلاله، إلى مشروعها الجمعي الذي يطمح إلى تخليص الأمة من التخلف، وتحرير الوطن من ربة

الاستعمار، والاستغلال، والنضال من أجل تحقيق الديمقراطية والرفاه والسمو بالفعل الثقافي، ويرز ذلك بخاصة في رواية اللاز: "العشق والموت في الزمن الحراشي".

إن بناء مشكاة الأحداث، على الصيغة الموجودة بالروايات، وفق السيرة المؤدية للحبكات، لا توضع، بشكل اعتباطي، بل هي جزء من تصور إيديولوجي وطرح معرفي نقدي يتبناه الروائي في إطار مشروعه الثقافي ورسالته الفنية، كما سنرى، لما نقف على الأبعاد الأنثروبولوجية للمكونات السردية في هاتين الروايتين.

2 - الأنثروبولوجي في خطاب الطاهر وطار الروائي:

تجبل الروايتان بالمعطيات الإثنوغرافية التي تشكل مادة دسمة للانفعال، باعتبارها شاهدة على مرحلة، ومسجلة لانعطافة حقيقية على مستوى المجتمع الجزائري، وكل رواية، طبعاً، ترصد تحولاً تبعاً للسياق الذي يؤطرها، وتنتمي إليه، بوصف الروائي مشاركاً فعالاً في هذا المسلسل من التحولات، وينخرط بفعل القوة، فالكاتب مثقف، وشاهد على عصره، ومجايل لمجموعة من التحولات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية التي تعاقبت على جزائر النصف الثاني من القرن الماضي، وسوف نقف كمدخل أولي، على رصد بعض العلامات الدالة أنثروبولوجيا من خلال النصين الروائيين، حسب مظهرها، من خلال المكونات السردية التي تحدثنا عنها سابقاً.

1.2. اللغة:

تحتل المشكاة المفاهيمية المعجمية التي وظفها الطاهر وطار في رواياته أبعاداً إثنية قوية، خاصة على مستوى اللغة الدارجة التي تنهل من القاع، وتعبر عن وضع لغوي لصيق بالمجتمع، فاللغة العامية لغة خطاب أولى في البنية السيوسiolسانية، ووجودها، في الواقع أقوى من وجود اللغة العربية ذات الطابع الرسمي. وهذا التعدد اللغوي، بما فيه ورود بعض المفردات الفرنسية، يعكس هجته الخطاب اللساني الموظف في المجموعة السردية، كما بين آثار التركة الاستعمارية، إذ أن المجتمع الجزائري أكثر البلدان العربية تأثراً على مستوى اللغة، من حضور الفرنسية. إذ سعى المستعمر إلى تعميم اللغة الفرنسية في المدارس والمؤسسات والمعاهد وضيق الخناق على اللغة العربية طيلة المدة التي أقام فيها بالبلد.

وتبرز الخطابات الدارجية في حوارات الشخص، ومن خلال بعض الأمثال الذي سوف أقف عليها لكنها نظراً لقوتها الرمزية في الخطاب بوصفها تستتضم نوعاً من الرموز والتصورات الثقافية للبلد، كما تختزن طريقة تفكير الأمة وأسلوب تعاملها مع الوقائع ورؤيتها لمنطق الحياة.

ومن بين هذه الأمثلة الواردة في النصين، نجد:

- عين الحسود فيها عود"⁽¹⁾.
- ما يبقى في الواد غير أحجاره"⁽²⁾.

1- الطاهر وطار، «العشق والموت في الزمن الحراشي»، دار اس رشد للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الطعة الأولى، 1980م، ص 7.

2- المصدر نفسه، ص 9.

• «لي ولي على الجرة تعب»⁽¹⁾.

• «اللي تتلفتو اجرية»⁽²⁾.

• «القدر القديمة وحدها في بنة طعامها، عود الجيل الجديد،

لا يصمد للعواصف»⁽³⁾.

إنَّ هذه المسكوكات والمقولات الكليشيهية التي تنتشر بسرعة النار قي الهشيم، تحمل بين طياتها عدد كبيراً من القيم، فضلاً عن قيمته اللغوية، بحيث إن دلالاتها ترتبط أكثر باللغة التي تنتج في سياقها، صحيح أن المعنى موجود، بشكل من الأشكال، في متون أخرى قد تكون أمثالاً شعبية أو تكون غيرها، لكن الدلالة الأعمق لها لا تكون إلا بورودها ضمن لغتها الأصل.

فالأمثال التي أنتجت باللغة العامية تنبثق عن الشعب، وتعبّر عن الأغلبية والسواد الأعظم، في حين أنها حينما تُعرب أو تنقل إلى لغة أخرى تفقد قوتها حتى ولو حافظت على الدلالة نفسها. لذلك، نجد أن الطاهر وطار يحافظ على هذه المقولات، كما وردت أصلاً، مساهماً، بذلك، في حفظ وتدوين المأثور الشفهي وإنقاذه من الضياع والاندثار، هذا من جهة، ومن جهة أخرى كي يعزز مدلولها ويجعله من المسلمات التي تعتقد فيها المجموعة البشرية، ولكي يعزز بها الخطاب المسرود، ويبنى بها الدلالة إنه، بهكذا عمل، يسعى إلى ترسيخ الفكرة لدى التلقي بما يمتلكه من قناعات ذاتية، فهو يعرف مصداقية هذه المكونات الثقافية في الأذهان ووقعها في الخطاب.

1- الطاهر وطار، المصدر نفسه، ص 27.

2- الطاهر وطار، المصدر نفسه، ص 27.

3- الطاهر وطار، عرس نعل، دار اس رشد للطباعة والنشر، ط 1، 1978م، ص 101.

في المثل الأول، تبرز تيمة الحسد، بوصفها مقولة ثقافية مجردة يروج لها العامة بشكل كبير، ويعضدها المعتقد الديني، وهي خاصية تنفرد بها العين البشرية تجاه المنظور إليه مما تعجب به النفس، حيث بإمكانها التأثير عليه سلباً إما بالموت أو المرض أو الفشل، أي أنها تقبله قلباً، وترد عايله سافله، عن طريق قوة مجردة تسلط على الأشياء بفعل الشيطان أو الجانب الشرير. ومنها كأن يقول الناظر المعجب بالشيء "تبارك الله"، وكأن يردد المنظور إليه المعوذتين.

أما في المثل الثاني، فنلمس تيمة الثبات والقوة اللتين تتمتع بها الأفكار والأشياء الثقيلة ذات المصداقية والمشروعية، في حين أن الأشياء الخفيفة تطفو على السطح، لكن مآلها الزوال. فالفقاعة سرعان ما تذهب بها الريح، أما العناصر التي لها جذور عميقة في الأرض، ولها وزنها، فهي تظل صامدة لا تتزحزح عن مواقعها رغم مرور الزمان، وتبدل المكان، وترمز هذه المقولة الماثورة إلى نقد الممارسات والسلوكات البشرية التي تصدر عن خفة عقل وعدم تدبر، وتلك القرارات المتسرعة التي تبنيتها الانطباعات، فغالبا ما تسوول إلى النكوص والضياع، لأنها لم تبن على أسس قوية ومتينة، إنها تدعو (المقولة) إلى التأني والحرص على التأمل في الآتي والمستقبل تأسيساً لأعمال خالدة لها وقعها النافذ في الأمة والتاريخ حتى لا يهدر الجهد في الهباء.

ويركز المثل الثالث على معاناة كل من يبعد عن جرة الماء (الخاوية) فالماء خلق منه كل شيء حي، ويصعب على أي مخلوق الاستغناء عنه، والماء هنا، رمز لكل ما هو أساسي في الحياة، وكل ما هو مهم في مسار الشخص من عدد ومؤونة وأدوات وآليات، ليس لمتابعة الحياة فحسب، بل أيضاً

لتحقيق المشاريع الكبرى. إن الإنسان الناجح هو الذي يعرف ما يحتاجه، ويناضل من أجل أن يظل مدعوماً بهذه المكونات الأساسية ولا يفقدها. فإن فقدها، فثمة تبدأ مسارات أخرى، وتنقلب الرهانات، ويصبح الثانوي أساسياً والأساسي ثانوياً. إذ تغدو المقاومة من أجل البقاء هي الغاية، بعد أن كانت مكتسبة، وتلغى كل الأحلام والمطامح الأخرى من الحساب.

ويبرز المثل الرابع أهمية الوقت في الحياة. فالعمر قصير مهما طال، لذا لا يجب إتلافه في ما لا ينفع ولا يجدي. فتلك اللحظات التي يهدرها المرء في الملاهية والتفاهات، مهما كانت قصيرة، قد تؤثر على مسار الشخص سلباً، وقد تعوق مستوى تحقيقه لأهدافه وطموحاته التي رسمها في حياته.

كل هاته الدلالات تشتغل بتلازم مع الطابع اللسني للغة، وخصوصيتها العروبية. ومن هنا شرعية تعدد الخطاب الروائي التي دعا إليها ميخائيل باختين، فلكل لغة حمولاتها الثقافية وقيمها الرمزية التي تتحصن بها، ويصعب فصلها عنها، فإن حدث ذلك، فإن هذه القيم تتضاءل شيئاً فشيئاً إلى أن تزول. والروائي، بحفاظه على هذا المنطق، يكون واعياً بالبعد التداولي للغة، ومستثمراً الخصوصيات اللهجات المحلية في تفاعلها مع باقي المكونات اللغوية الأخرى المصاحبة. وهذا التفاعل يعكس تصادياً على مستوى الطبقات الاجتماعية. فلكل طبقة لغتها الخاصة بها؛ لغة المدينة/ لغة البادية/ لغة البدو/ لغة الحضر/ البربر/ العرب/ الفرنسية/ المحلية/ البحرية/ الصحراوية... وكل تشكيلة من هاته اللغات تتشرب قيم المجموعة البشرية التي تتحدث بها، فتصبح اللسان الذي ينطق بها ويرمز إليها.

2.2. رمزية الفضاء:

سأعالج هذه الرمزية بناء على طبيعة التقابلات الضدية الثنائية التي تتميز بها، تلك التي تؤجج لغة التصادي والحوار، وتبرز منطق انبثاق الدلالة الثقافية من بؤرة الصراع وانقذاح شراراته. فطبيعة المكان تنبصم على الشخصية الإنسانية وتفرض عليها منطقاً في التعامل، وميزة في الصفات الفيزيولوجية، وإيقاعاً على مستوى اللُّغة، وعلى مستوى الحركة. وأيضاً على مستوى طبيعة التفكير، ونمط العيش: فساكن الصحراء، طبعاً، سيختلفون عن ساكنة المروج لغة وثقافة ومستوى عيش ومنطق تفكير.

إن الصحراء كفضاء وعمر له خصائص طبيعية معينة يفرض على ناسه الخشونة والاقتصاد والتسلح ضد العواصف وغضب الطبيعة، وأهلها يكونون أقوى من غيرهم على معاركة الصعاب والصمود في وجه التقلبات ومقاومة الشدائد بسبب اعتيادهم على ذلك تبعاً لمنطق الضرورة التي يقتضيها الفضاء، وقديماً قيل: "الشاعر ابن بيته". أما ساكنة الأماكن الخصبة فلهم خصائص مغايرة يكتسبون منها نتيجة تعاملهم مع هذه الأمكنة الطبيعة والمعطاءة، وبفرط تأثيرها عليهم. ومادامت الطبيعة تغدق عليهم في العطاء، فهم ينصرفون، بدل تأمين الحاجات، إلى البحث عن المظاهر والترفيه والعمارة وغير ذلك، فيما يفرض الصراع غير المتكافئ لأهل الصحراء مع الطبيعة عائقاً في وجه الانطلاق والتوثب، فيظلون محكومين بلازمة الصراع من أجل البقاء.

1.2.2. المزرعة / الكلية:

كلا المقولتين تنتميان إلى الحقل المعجمي للثورة، فإذا كانت الكلية فضاءً وحقلًا لزراع الفكر النير والثقافة الأصيلة، وحفظ التراث والثقافة وتنشئة المجتمع وتكوين أفراد صالحين لتحمل المسؤوليات والدفاع عن قضايا البلد. بمعنى آخر هي المشتل لزراع القيم الثقافية الرمزية للثورة، تهيئةً للانتقال الإيجابي من وضع إلى وضع، ومن سياق إلى آخر، تبعاً لما تفرضه التحولات، فإن الحقل هو المشتل لزراع ما تحتاج إليه الأمة من موارد فلاحية، وتحصيل ما يسد الناس به احتياجات الجسد من أكل وشرب. الكلية فضاء لإنتاج المعرفة، والحقل / المزرعة فضاء لإنتاج المادة، وكلاهما ضروري للآخر. هما عنصران مترابطان في حياة الأفراد والجماعات.

وأغلب الثورات الناجحة التي غيرت الحضارات تاريخياً تنطلق من الكليات (الطلبة) والمزارع (الفلاحون)، خاصة لما يكون هناك تنسيق بين الطرفين كما حدث في الرواية، رواية "العشق والموت في الزمن الحراشي"، وكأن الروائي يُنظر لذلك الحوار المطلوب بين الشرائع، على اختلاف مستوياتها، وتفرع انشغالاتها، واختلاف حلبات نضالها من أجل البقاء ومن أجل تحقيق العدالة المجتمعية والتنمية المستدامة في مجتمع عانى من الاستعمار أكثر من قرن من الزمن، أردفت بعقود من الدهر يعاني من تبعاته ويرزح تحت نير قبضة أذناب الاستعمار من الخونة والانتهازيين والأنانيين الذين صادروا حق الشعب وحق الوطن من أجل بلوغ غايات شخصية، مما جعل الثورة لا تحقق كل غاياتها وأهدافها، وتكسر أحلامها في منتصف الطريق.

2.2.2. السوق/الماخور:

يبدو السوق بوصفه فضاء متعدد التظاهرات من الأفضية التي ينتقدها المتن الروائي لكونها تروج للثقافة التي تأتي ضد العلم على اعتبار أن زادهامادتها تقوم على أساس الخرافات ذات الطابع الفلكلوري العجيب الذي يلعب بعقول الناس ويصرفها، عن طريق استثمار البعد الفرجوي، عن التفكير في القضايا العميقة للإنسان، ومع ذلك، فهو فضاء أساسي للتبادل والتزويد والتزاور والترفيه.

إنه فضاء يروج لكافة البضائع مما يحتاجه الناس في حياتهم العادية بما فيها الفرجة والضحك، غير أنه، كما يوضح المتن، ضحك كالبكاء، السوق يروج لثقافة السوق، ثقافة شعبية تنهل من القاع، وتعكس تمثيلات الناس العاديين وانشغالاتهم، وطريقة كبسهم التي تقوم على أساس المكر والخداع والزور. الناس يأكلون من دماء بعضهم مقابل تزويدهم بالضلالات والأباطيل والأفكار التي تغوص بهم في وحل التخلف. فهم، بدل أن يتكتلوا ويطالبوا بحقوقهم، ويسعوا إلى تغيير واقع حالهم، ينصرفوا إلى الحلول الترقية التي تعمق مآسيهم عوض أن تحررهم وتعتق رقباتهم. وهذا نقيض ما بدا في رواية "العشق والموت في الزمن الحراشي" حيث الناس يتحمسون للثورة والتغيير، عكس ما يقع في رواية "عرس بغل"، حيث يقف الناس عند العتبة الصفراء، وينكمشون خلف أسوار الضياع والتهميش، وبالتالي تتآزر كافة المكونات الفنية لإظهار المجتمع الناكص لما بعد الثورة، وفي مقابل السوق، كفضاء لترويج بضائع متنوعة يغلب عليه الطابع الشعبي، يظهر فضاء آخر هو "الماخور" حيث تروج بضائع من نوع آخر، بضائع اللحم الأبيض: تبضيع الجسد وممارسة أقدم مهنة في التاريخ (البغاء)، حيث تقوم امرأة

عجوز بإدارة الفضاء بوصفها وسيطة تباع أجساد البنات وتهيب، للناس المتع (الرقص، الغناء... الجنس) مقابل المال.

ففي وضعية الرواية الأولى "الزمن الحراشي" ولج الكاتب عالماً إثنوغرافياً يخص الثوار والطلبة والمزارعين، أما في الرواية الثانية "عرس بغل" فقد قصد الكاتب نفسه عالماً مغايراً يخص المهمشين من الحشاشين والقوادين والعاهرات والسحرة والمشعوذين والصوص والموتى والميؤوس منهم، وكأنه يريد أن يكشف المفارقات التي يعج بها المجتمع الجزائري. وهنا يتحول الروائي من مبدع إلى إثنوغرافي يصف ظواهر دقيقة وحساسة في بعدها الاجتماعي والاقتصادي والسياسي تفيد أن البلد يعايش هذه الفترة السياقية لكتابة الرواية مجموعة من القضايا الشائكة التي تؤهل الوضع للانفجار، وذاك ما سيحدث بعد عقد من الزمن بالتحديد، وكان الروائي كان بنظرته الثاقبة يحدث وقوع هذه الأمور، من خلال رصده لما ينغل به القاع، وما يتطاحن فيه من متناقضات، ومن خلال خبرته العميقة لتناحر الطبقات الاجتماعية، واقترابه من الجماهير وانخراطه في اليومي بكل ما ينضج به من أسئلة وموضوعات انسجما مع مقولة باختين التي تؤكد أن الرواية حتى في حالة مفارقة مادتها الحكائية للراهن، فإنها لا تكون إلا إجابة على سؤال راهن⁽¹⁾.

3.2.2. المقبرة بالخلود

إذا كانت شخصية اللاز، بكل ما أسقط عليها الروائي من سمات، تجسد شخصية الإنسان الميت جسداً، الحي روحاً (الخلود) لأنه مجاهد وشهيد مات

1- ميخائيل باختين، الملحمة والرواية، ترجمة جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1986م، ص54.

في سبيل الله والوطن فثبتت له الشهادة، وكتب عليه الخلود المستمد من المعتقد الديني (الإسلام) الذي يكرم الشهيد بتركه حياً خالداً أبداً الدهر: "ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتاً، بل أحياء عند ربهم يرزقون"⁽¹⁾، فإن شخصية الحاج كيان في رواية «عرس بغل» يشكل النقيض، أي ذلك الحي / الميت: الحي جسداً والميت روحاً ومعنى فهو يعيش دون معنويات، لا أهداف، ولا غايات، فهو يقنع بالعيش على الهامش في المقبرة والماخور، يهلك العمر بالتقسيط. بل أكثر من ذلك هو يعيش مع الموتى ويزوره عزرائيل يومياً ظناً منه أنه ميت جديد، ويقتل جسده بالحشيش والمخدرات.

ومثل هؤلاء كثيرون في الواقع المعيش، خاصة على مستوى القاع الاجتماعي، حيث لا خير يرجى من هؤلاء الذين يستسلمون نهائياً أمام التحديات ويضعوا السلاح أمام الخصم من أول وهلة. المجتمع، في مسار تنميته، لا يعول على هؤلاء، بل يعول على أولئك الذين يهدونه دماءهم وأرواحهم مقابل أن يحيا هو. فيكافئهم بأن يظلوا ذكرى خالدة في وجدانه إلى الأبد.

3.2. الشخصية - الإنسان

تشخص تجربة الطاهر وطار الروائية نماذج بشرية متنوعة، ذات مرجعيات ومستويات مختلفة من التفكير والمعرفة والدرجة، وهذا أمر طبيعي لا اعتبارين:

- الأول يتجلى في كون الرجل يريد رصد واقع يحبل بأسئلة تحتاج إلى تشخيص إثنوغرافي، وهو مؤهل لذلك لأنه يعيش تجربة إنسانية، وينخرط فيه بكل حواسه قلباً وقالباً.

1- قرآن كريم، آية، سورة آل عمران آية رقم 169

• الثاني يتمثل في كون أي عمل إبداعي، لا بد له من مسوغات إنسانية وأسئلة يقترحها الوضع البشري الذي يؤطر التجربة الإبداعية بالضرورة، فلا معنى لرواية لا تحمل، في طياتها، أثر الناس الذين تتحدث عنهم، ولا مستقبل لعمل أدبي لا ينبثق من سياقه، منصرفاً إلى قضايا هلامية مجردة بعيدة عن انشغالات الناس، وهمومهم وتطلعاتهم.

ولعل اهتمام الطاهر بتنويع نماذجه، وخلق صراع بينها يصل أحيانا، حد العراك الدموي، يفسر بكون الواقع يحبل بهذه المفارقات، ففي الوقت الذي يجب أن تنصرف الأحقاد وتتوحد لتصبح قوة جبارة تتمرّد على المسبب الحقيقي في مأساة الشرائع البشرية المتنوعة التي ترزح تحت نير الفقر والقمع والسلطة، تشتت وتفرق، فتذوب وتفشل، ثم تتحول إلى تناحر بين الأفراد وبين الجماعات لأغراض مفتعلة، وهو الوضع الذي سيتفجر كما تنبأ بذلك المشروع الروائي للكاتب عقب أحداث 1988 م، وما تلاها من أزمنة التقتيل والغدر والجوع والمآسي المتنوعة التي صار ضحيتها المجتمع الجزائري برمته، وأدى ثمن اختيارات سياسية لم يشارك فيها لا من بعيد ولا من قريب.

ومع أن الكاتب لا يحل في شخصه، ويحرص على أن يتموقع في مسافة عنها، من زاوية تتيح له مراقبة كل تحركاتها، كأن عينه كاميرا خفية ترصد الواقع، لكنها تدونه أثناء عملية التحويل والنقل. ومع ذلك، فهو ينخرط بحواسه في عالم شخصه، ويسعى للإنصات إلى نبضها في عمقه، وإلى خلجاتها، وهي تتحدث، بل يلج عالمها السري كاشفاً مطامحها وأحلامها وإخفاقاتها وانكساراتها العميقة، وهو من موقعه البعيد، يظل قريباً

منها، متخفياً بظلالها وحرركاتها. وفي واقع الأمر، هو يستدمج كل هذه الشخصيات في ذاته، وكأنه يتقمصها بحنكة مسرحية كبيرة. وهذا لن يتأتى إلا لمن خبر الدنيا وعرف الناس وشرب من نفس الإناء الذي شربوا منه، فهو بالقدر الذي يشخص حياة السكير العرييد الذي يقتل الوقت في البحث عن المتع المحرمة، يستطيع أيضاً أن يرصد حياة الصوفي الزاهد، الذي يفني عمره في البحث عن الكرامات والقيم الإنسانية والروحية السامية، ويستطيع أيضاً، وبنفس العمق، أن يجسد شخصاً ذات طابع مختلف مثلما حصل على شخصية الذاعرة أو الوسيطة أو الحشاش أو الفيدور... هذه شخصيات ليس من صميم الخيال، بل هي من جحيم الواقع، وتركيزه على هذه الطبقة المسحوقة، غير الفاعلة في البناء، المهمشة، الضائعة في ظلمة القاع، ليس من باب الترف، بل لأن هذه الشريحة هي الغالبة، وبكثرة ما تفاقمت أصبحت هي القاعدة، مما ييشّر، لحظتها، بيوادر واقع مأزوم ومتفجر.

لقد كانت النظرة التشخيصية مهيمنة على المتن الروائي. وكان الروائي أنثروبولوجيٌّ خبير يرصد ما يعج به الواقع من ظواهر اجتماعية وسياسية واقتصادية، ولعل أحسن ما يدل عليه هو صورة شخصه، فطبيعة الناس دالة على هيئة المجتمع، لكن، على ما يبدو، فالرصد الأنثروبولوجي لمظاهر الشخصيات يختلف من رواية لرواية، ففي رواية "العشق والموت في الزمن الحراشي" يركز الروائي مجهره على شخصين تتفانى من أجل تغيير واقع الأمة عبر الاستشهاد حبا للوطن وطرداً للمستعمر الغاصب الذي انتهك قدسيته الأرض، ومسح هويتها وثقافتها، فكتبت لها الحياة الآبدة من خلال الخلود الذي ضمنه لها النص الديني كمكافأة على التضحية بأغلى ما تملك، وهو الروح.

وعلى عكس ما تمثله شخصية "اللاز" من حضور روحي قوي بحثا عن نموذج أصل يرسل الصور من المجهول⁽¹⁾، تجسد شخصية الحاج كيان رمز الإنسان المستسلم الذي لا حول ولا قوة له، المعدوم الفعالية، الخارج عن دائرة الآدمي، من خلال قتله للجسد عبر تناول المخدرات، واغتياله الواعي للروح عبر الاستسلام للموت من خلال اختياره لفضاء المقبرة المحيل على التداخل بين المرحلتين لدى الشخصية، إذ ليس هناك خيط فاصل، في صورتها، بين الحياة والموت.

4.2 الرؤية الفكرية:

إن اختيار الروائي، عن وعي، للرؤية من الخارج ليس اعتباطيا، بل له ما يبرره على المستوى الإيديولوجي. النظرة من فوق تعكس تصورا سلطويا سائدا. أي أن العالم يسوده منطق الصراع بين سلطة عليا تفرض وجودها، وسواد أعظم يرزح، في القاع، تحت ضغط الفقر والجوع والتهميش. فالشعور بالغربة يجعل الإنسان غريبا عن نفسه بأفعاله وسلوكه اليومي الشاذ⁽²⁾.

وقد عمد الروائي إلى رصد صورة الصراع بين رؤيتين متضادتين للحياة عن رؤية منطق إيديولوجي يصدر عن انخراط المحكي في الحياة. وهذا ينبثق عن رؤية نقدية تتعالى عن هذا الواقع، وتسعى لتشخيص أعطابه وأخلاله. والمعروف أن أول خطوة للعلاج هي تشخيص الحالة بوعي

1- شعيب حليفي، شعرية الرواية العاتاستيكية، دار الحرف، الفينطرة، المغرب، الطبعة الثانية 2007م، ص52.

2- Louis Vax: la séduction de l'étrange (étude sur la littérature fantastique), éd. quadrigue p.u.f. paris, 1987. P. 104.

إثنوغرافي يقوم على منطق تعارض السلط، وتناحر الطبقات الاجتماعية. وهذا ما يبرره تموقع الراوي في برج خارج النص حتى يبرز الفارق الطبقي من جهة، وحتى يؤكد النظرة الاستعلائية لطبقة برجوازية على حساب طبقة أخرى مسحوقة تشكل الأغلبية الساحقة من المجتمع الجزائري. لم يرد الكاتب أن يكون عبر الراوي، مشاركاً في الحدث، ولا عضواً من مجموعة العالم الروائي، لأنه يرغب في التلميح عبر هذا النظر من فوق، والتحكم في مصير الشخصيات، إلى هيمنة طبقة على طبقات أخرى، والسيطرة على وسائل الإنتاج والرساميل، مع الاستحواذ على حصة الأسد من خيرات البلاد. لذلك فقد جنح الروائي إلى التعبير بالأسطورة بهدف تأكيد فرضية واعية، فاستخدام أساطير وتراث ثر وكثير يؤكد أن استخدامهما يظل تعبيراً واعياً بحتمية المشروع العربي للتغلب على تفرق هذا الواقع وتمزقه بأدوات خارج نطاق العقل، وبما يوفر إمكان طرح المستحيل حين يشي بالواقع ويصنع فيه⁽¹⁾.

من بين ما وصف به الراوي العالم بكل شيء، صفة الألوهية الورقية، حيث دوماً يكون هناك مجال للاسترقاق والعبودية، ويكون دوماً هناك قابلية لتقديس الحاكمين بدل الإله الحقيقي. فتأليه الراوي هو تلميح إلى وضع تشخيصي نقدي يتمرد، بشكل ضمني، على كل السلط التي تجيش لقهر الإنسان وانتهاك كرامته، واستبعاده بناء ذرائع واهية تروج لثقافة السيادة (السيد والعبد) (الشيخ والمريد) (الفقيه والمحضر) (الحاكم والمحكوم)...

1- مصطفى عبد العسي، الاتجاه القومي في الرواية، عالم المعرفة، الكويت، العدد 188، عشت 1994م، ص 362.

ترسخ الرؤية، وفق هذا المنظور، بعداً إيديولوجياً. ذلك أن العالم برمته مخطط الأدوار والعلاقات قبلية، ومع سبق الإصرار والترصد، ولا مجال فيه للتغيير والتحول، إنه عالم قار وثابت يدعو إلى النمطية لأن البعد الإنساني داخله مطمور ومنبوذ ومصادر، ولأنه كذلك، فمن الطبيعي أن ينتكس الشعور الإنساني لدى الشخصية، وتصبح كل ممارساتها سلبية.

3 - إثنوغرافيا المجتمع: عوائد وطقوس

3-1 العباءة رمزا

تتخذ منها الجهني من مقولة "العباءة"⁽¹⁾ مدلولاً رمزياً ينحت من الواقعي منحاه التخيلي. وبقدر ما تعددت المقولة فقد اكتست واقعها الترددي في النص بوصفها مقولة متعددة تختلف مدلولاتها كلما توغلنا في النص الروائي قراءة وتحليلاً وتأملًا. وتكرر هذه المقولة الدلالية يتخذ أبعاده السيميوطيقية بناءً على السمات التي ترتبط بهذه المقولة. فالروائية تبني عملها السردي انطلاقاً من هندسة مقولية تبرهن على أن لكل عنصر من عناصر الفعل التخيلي له دوره المهم في استراتيجية البناء هاته. وقد ترددت مقولة العباءة عشرات المرات في النص من دون احتساب المرادفات والمتعلقات الدلالية الأخرى التي تحيل عليها بشكل من الأشكال. ولعل هاته الاستراتيجية جعلت من العنوان سر النص، وبوئرتة العميقة التي تشد إليها كل العناصر الحكائية الأخرى.

1- منها الجهني، العباءة، مصدر مذكور.

- «ترد وهي ترتدي عباءتها استعدادا للخروج» ص 64.

- «ينزل عباءتها عن كتفها» ص 40.

- «تلقى عباءتها وتتوجه نحو دورة المياه بخطى بطيئة» ص 39.

- «تمد يدها بحذر داخل العباءة، ثم داخل ملابسها الداخلية» ص 37.

إن العباءة هي الغطاء الذي لا يستر الجسد -الذي على ما يبدو هو المقصود بالستر- فحسب. بل يمتد ليتخذ مدلولات سيميائية أخرى من بينها المسكوت عنه الفكري والثقافي والسوسيولوجي، وهي كلها ترتبط فيما بينها وتتضافر لتصنع أقنعة ساترة، تحول الكائن من طبيعته السرية إلى صور أخرى مجازية يرتديها وفق المقاس وتبعا للحظات الحاجة. وهي وظيفة سوسيوثقافية تنتقد الرواية لما لها من أبعاد سلبية على الشخصية الإنسانية. فالرواية بتفاصيلها تنصرف إلى تشخيص المعتمات الداخلية للشخص و تعرية بطريقة فنية. وهي تطمح في كل لحظة، عبر التأمل العميق للآنا في علاقتها بالآخر، إلى تجريد الشخصية والمكان والزمان من الأقنعة الرمزية التي تعتمها وتغمم أفقها الدلالي لتبدو واضحة مكشوفة في الحقول اللغوية التي يغلب عليها الوصف على حساب السرد. العباءة، في النص الروائي، هي ما يستر الجسد، ويظلل الفكر، ويعتم الرؤية، ويسد الآفاق، ويموه الأحاسيس الجوهرية. وبقدر ما تكون العباءة غطاء سميكا لأنها توجد في الذهنية البشرية، بقدر ما يصعب سحب أغشيتها المضللة.

هيمنة الوصف:

يتخذ الوصف في هذا العمل الروائي نصيب الأسد، وهذا ينسجم مع الخطاب العام الذي تتبناه الرواية. فهي لا تسعى إلى حكي أحداث، وإبراز وظائف الشخصيات، وتحولات في المسارات السردية. ولكنها بعكس ذلك تروم بصم الدواخل والأعماق الإنسانية على الورق بواسطة اللغة تبعا لعلاقات محددة ودينامكية فعالة يلعبها التأمل الباطني في دواخل انفعالات الشخصوس وعتمات أنفسهم وهم يتحولون من حالة إلى حالة في الزمان والمكان المحدودين.

إن شرود المحكي الروائي في لحظات واصفة للمكان والشخصيات ورواها للواقع، هو شيء يعزز الرغبة في الرصد الداخلي الانفعالي للفواعل داخل العالم الروائي. لذلك لم يكن يهم ما يروى من أحداث بقدر ما كان يهم أثرها على انفعالات العوامل النصية ونظرتها السياقية إليها. كان الأهم في ذلك كله هو رسم حدود التأثير وردود الأفعال، والانطباعات، وتمثلات العلاقات بين الشخصوس ذاتها. لذلك جاءت أحداث النص مشوبة باضطراب مصطنع مرغوب فيه، ليجعل القارئ يركز على لحظة استقبال العامل الذات لفحوى المقول السردى، ولحالة التوتر التي تصنعها الحبيكات النصية المتعددة.

لا تختار الروائية مكانا محدد لورود الفقرات الوصفية، فهي:

- تأتي في البداية، مع ظهور كل فصل. وكأنما تهيب لبداية كل حدث أو وقوع أي تحول بمسح وصفى طبوغرافى شامل يعيق أحيانا تسلط السرد وانسيابه: "المدينة تغالب نعاسها وتغني.

تستيقظ فيها الحياة صباحا، ترقص مع اندفاع السيارات رقصة آلية، بينما يغط البحر خلف المباني المترابطة مثل تنين نائم" ص14.

- تظهر بشكل مفاجئ لتقطع المسار السردى وتوقفه كثيرا من الزمن: "اقتربت حمامة رمادية من الشرفة كانت تحوم مرات عدة في محاولة للهبوط، وأخذت تنقر على الطرف الزجاجي" ص55.
- تختتم بها الفصول لتكون على شاكلة قفل ومفتاح في الآن نفسه.

لكن هذه الوقفات النصية، بقدر ما تشق النص وتبطئ من إيقاعه السردى، وبقدر ما تؤثر على مسار القراءة، فهي أيضا لا تبتعد كثيرا عن الفحوى السردى. إنها تعزز المقول السردى من جهتها. وتسعى إلى بيان أثر ما وقع من أحداث على النفسيات والعلاقات. وكأن الوقفات النصية تستضمر بشكل ما وجهة نظر الكاتبة ورؤيتها للعالم ما دامت تعتبر ملفوظا مقوليا غير محايد يكشف تعاليق الكاتبة على ما يجري. إن العبارة رواية وصفية بامتياز. يشكل الوصف في هذا النص فرصة للاستراحة من السرد، وفسحة لترتيب الأفكار والأفعال والوظائف. وبما أن الرواية لا تكتب دفعة واحدة، فإن الوصف يكون وسيطا تنظيميا بين الفعل السردى والحوار. عموما يمكن القول إن السرد والوصف يتناوبان، وكل منهما يؤدي وظيفته في إطار استراتيجية بنائية محكمة يتبناها الخطاب الروائي.

اللحظات السردية:

تنوزع الرواية أحداث متعاقبة تشكل لحظة السرد، هي أحداث تسير بشكل متواز وأفقي، وكأنها لا نهاية لها. غير أن ما يجمع هذه

الأحداث التي يبدو أن لا حدث مركزي يشدها، أو على هكذا تبدو للمتلقي منذ أول وهلة، هو الحيز الزماني والمكاني المشترك، والعلاقات بين الشخصيات المتعددة «نورة، منيرة، أم فاطمة، نواف، سها، غيداء، أحمد، حسين، أسعد، فضة، أم فضة، أم يوسف، فوزية، نجيبة، أم نواف، إسماعيل، سلطان، أسعد...». تتوزع هذه الشخصيات بين من يشقى بحثاً عن الخير وإفشائه، وبين من يستغل أية فرصة لاقتراف الخطيئة، وإشباع الرغبات المكبوتة والنزعات المحرمة. إنها شخصيات مرتجة داخليا تعيش حالة نقص عميق تنعكس على وظائفها الأخرى في المجتمع. وبالرغم من كون أغلب هذه الشخصيات يغلب عليها التمزق والانحيار وهي تعيش في حيز فضائي محصور «العمارة» مثلما تحبس آفاقهم ورؤاهم. إن الإقامة في النص الروائي يقصد بها بنية مجتمعية كاملة تحيل على المجتمع برمته، حيث يتاح للروائية، بهذا الحصر، القبض على تفاصيل العيش الإنساني وبصماتها بعيداً عن التشتت الذي يمكن أن يسببه التوزيع على فضاءات عامة وملتبسة مثل القرية أو المدن الكبرى لتعدد بنياتها وكثرة مظهراتها السياقية التي قد تتشابه.

ويمكن من خلال قراءة النص الروائي أن نرصد بعض تجليات اللحظة السردية كالتالي:

- لحظة سردية رئيسية، يسردها النص جهوراً وإن بطريقة موزعة، وغير منتظمة.
- لحظة سردية موازية، يضعها الخطاب الروائي بين قوسين مثلما لو كانت مؤشرات ركحية.

ومن الموضوعات التي تناولها المحكي النصي، نذكر التشظي الداخلي الذي يسم غالبية الشخصيات خاصة منها النسائية، وكأن المرأة بهذا تدافع عن قضية المرأة. قضية الاغتصاب الجنسي والكلامي. فالرواية توظف الإشارات الإيروتيكية لتعزيز دلالة الغضب "حركها حدس مجهول لوجود خطر لا تعي ماهيته، وقبل أن تتمكن من الهرب، يمسك يدها، يشدها بقوة أكبر نحوه، يرميها على المقعد، يسد فمها بكفه لكيلا يسمعها أحد، يحضنها، يضغط عليها بقوة وهو يمرر يديه على جسدها فتقاومه، للحظة يتحرك فيها بسرعة وهو يهمهم بلغة بدت لها مخيفة أكثر من صفير الرياح الليلية" ص 112، فالمرأة الكاتبة تقرأ ذاتها في عيون الآخرين، وتنظر إلى مهاوي الجسد من خلال رؤية إسقاطية لتعبر عما يحتقن في ذات المرأة من أسئلة جحيمية لها علاقة بما هو جنسي ونفسي على الخصوص. وقد تناولت الكاتبة بعض هذه الأمور بجرأة خاصة على مستوى تعرية الشذوذ اللغوي الذي يمت بعلاقة للجسد "القوطة البيضاء تشعرها بحميمية ورضا عن نفسها، تحب ملمسها القطني الناعم بين يديها وتحت عضوها" ص 39. فضلا عن كونها ترصد بعمق وفق رؤية نقدية التوترات الاجتماعية بين عناصر الأسرة الواحدة وكذا بين أهل الإقامة والحارة بشكل عام مجسدة حق المرأة في أن تعيش حياة حرة كريمة. كما تشير إلى قضايا العصر مثل القرصنة والسطو على المواقع الالكترونية وغيرها. زد على ذلك أن المحكي يشير إلى الحرب على العراق، والقضية الفلسطينية، وتصاعد وتيرة الإرهاب...

أما الشيء الذي يبدو أن الكاتبة تركز عليه هو نقد الطقوس الوهمية التي تتمسك بها عامة الناس تبعا لمنظورهم الشعوذي كالسحر والتوكال...

ومع أن الرواية تشخص هذه الأوهام فهي لا تتبناها بقدر ما تستفزها وتغيضها "أنت قلت لي أجلي بيضة وقرني عليها آيات واكسريها على باب شقة غداء حتى تخرج من العمارة. لكنني لم أتوقع أن تكوني أنت التي تقوم بعمل السحر فوق سطحنا" ص 186. إن تمسك ناس العمارة بالسحر وطقوس الميتافيزيقا والشعوذة هو خير دليل على استنفاد طاقات العقل وعجزها عن تفسير الظواهر المؤرقة، وفشل الشخص في مواجهة الواقع المأزوم. وهي طريقة العاجزين في مواجهة المشاكل التي يجابهونها باستسلام دون تحكيم للمقدرات العقلية. الشيء الذي يجعل من الشخص من يواجه الفقر والضغط الاجتماعية، ومنها من يستنجد بالوهم بحثا عن أفق مستحيل. تحكي الرواية عن حياة الإقامة في زمن يتوزع بشكل أفقي دون أن تهتم بالرواسب الحالكة التي تمتد في الزمن عموديا. غير أنها تقفز أحيانا لمعانقة التاريخ كي تمدد أفقها بحثا عن حياة أخرى خارج الإقامة.

أدوات فنية مستثمرة:

من أجل تحقيق مرماها الفني استعانت الروائية بها الجهنني في بناء استراتيجياتها الخطابية بمجموعة من الأدوات التي أعنت المحكي وزادت من جماليته، ونذكر منها على سبيل التمثيل:

- تقسيم المحكي إلى نموذجين نموذج خطي وآخر استراتيجي موازي يصب في خانة محكي هامشي أو إضافي، وهي تقنية جديدة في الحكي.
- تشتيت المحكي وتوزيعه في فصول متداخلة.

• تعدد الرواة وانعكاس مرايا الرواية بين الأنا أو ما يسمى بلعبة الضمائر.

• استثمار الحوار لكي تتضح دواخل الشخص، وتبصم على الورق معاناتها على شاكلة بوح صريح وجريء.

• توظيف المسكوكات والمقولات والأكليشيات، واستدعاء الأمثال الشعبية والحكم والمأثورات من أجل تخصيص المعنى، و شحنها بمقولات دلالية جديدة.

• تصدر الفصول بمقاطع من شعرها كي تنوع الأجناس والأنواع الأدبية داخل حيز كتابي واحد.

• الإكثار من المناصات والنصوص الموازية لكتاب آخرين. وهي نصوص ترسخ فحوى المحكي وتهيئ له المسار. ونظرا لوفرتها، فهي تحتاج وقفه خاصة توضح علاقتها بالمحكي الروائي، ووظيفتها في بناء دلالاته.

• تخصص فقرات طويلة لوصف ملامح الشخص و الأمكنة والأشياء التي تؤثث الفضاء الروائي، وتسبغ عليها لون الطابع الدراماتيكي الذي يسم الخطاب.

• توظيف الأسطورة والتمثيل الشعبي من أجل تشخيص واقع الحال.

إن العباءة رواية النقد المجتمعي والتشخيص البؤري لعلاقات الناس فيما بينهم، ورواية فضح الدواخل المهزومة للشخصيات بعد تعريتها من

الأقنعة والماكياجيات الواهية. ناهيك عما يعتمرها من سحر السبك، وروعة الوصف، وانسجام العناصر، وتضام المشيرات النصية التي تصب كلها في قالب المعنى المنشود.

2-3 الظواهر السوسيوثقافية محكيا

تشكل رواية «سيدات القمر»⁽¹⁾ توجهها متميزا في السرد الروائي العربي بالنظر إلى طبيعة محكيها اللافت للانتباه، والذي يغرف من القاع والهامشي والمنسي. وإذا كان الروائيون العرب في الغالب يتجهون صوب عوالم المدينة بتعقد بناها التحتية والسكانية والمجالية، وفورة أحداثها التي تنوّه بالإنسان المعاصر في مسارها الجهنمية، قصد استلهاهم محكيهم معتقدين أن الرواية لا تصلح إلا لمجتمع حضري متشعب ومعقد، فإن جوخة ذهبت عكس ذلك إلى قرية هامشية بدوية من عمان اسمها العوافي، وأسست عالمها الروائي من خلال تفاعلات هذا المجتمع الكبير الذي حتما سيكون عينة ممثلة لمجتمع كبير، فما يدور بقرية صغيرة في العالم من أسئلة وحكايا وهموم إنسانية هو نفسه ما يدور في عالم كبير قد يكون عمان أو أي بلدة عربية نائية.

والأروع في هذا المتن الروائي هو العمل الإثنوغرافي الجبار التي تضع بين أيدينا الروائية عن مجتمع بعيد منا ولا نعرف تفاصيله الدقيقة. فقد وفقت في رسم معالم قرية بالشكل الذي يجعلنا ذهنيا نقرب من الثقافة المحلية وأشكال التفكير والبنى العقلية لعناصر المجموعة البشرية التي يصورها المحكي الروائي، خاصة فيما يتعلق بأفعال النساء وتصوراتهم

1- جوخة الحارثي، سيدات القمر، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط 1، 2010م.

وعلاقاتهم بالرجال، وطرق تمثلهم لطقوس الولادة والموت والتطبيب والطعام واللباس وغير ذلك من العادات والتقاليد. وقد كانت الرواية ذكية في جعلنا نحب الناس والمكان بالرغم من المشاكل السرمدية التي يحياها هؤلاء في عزلة عن العالم المحيط. هذه العزلة التي تقودنا إلى التفكير بأن هناك أناس ما زالوا يمشون ببطء الحزنون، ويعيشون عيشة بدو الصحراء في القرون الوسطى بعيدين عن ضوضاء المدنية والعولمة، حيث لا تصلهم مواد الماركوتين ولا شمس السوبر أسواق الصاخبة. هم يحبون هذه البساطة ويتمسكون بها ويعرفون كيف يلتذون بها، أو لنقل إن لا أحد دعاهم أو عرض عليهم تغيير هذا الزي.

لقد افتقدنا في السرد العربي الروائي لذاك النفس الطويل الذي يقدم للقارئ مادة ثرية للتأمل والحوار مع الذات من خلال ما يروى أو ما يسميه محمد برادة بالتشخيص أي أن نرى ذواتنا في المرأة. ورحنا ونحن نقرأ الروايات الجديدة نتوه في مسارب ومتاهات لا تضعك في جوهر التأمل العميق في مثل هاته الأسئلة. على عكس هاته الرواية التي لا نستطيع مهما ادعينا أن نلم بكل القضايا التي تطرحها بشكل أو بآخر. فقد كانت الروائية، وهي تصارع زحمة الأسئلة المقلقة التي تعذبها أولا كذات معنية بالمتن، فراحت تقدم هذه القضايا في شكل فلاشات أو برقيات على أساس أن المتلقي يفهم الإشارة وهو غير بعيد كل البعد عن هذا المتخيل الأشبه بالواقع. فقد أحسست أن الروائية في بعض الأحيان كأنما تحكي عن زاكورة أو تنغير أو لبيادة أو الزاوية بقاع المغرب العميق. لذلك فالمحكي ينطلق من الهامشي وينبثق عن قرية العوافي كي يتسع ليشمل الإنسان الكوني. ولا فرق بين ميا وعلي بن خلف وخولة وأسماء وولد سليمان وسالم ومحمد وناصر

ولندن وبين أي بشر في هذا الكون. فكل الناس يعانون مع الفقر والموت والمرض والشوق والألم ويحنون إلى الأحبة ويصارعون من أجل البقاء، لكن بأشكال مختلفة. القضايا واحدة والأساليب والأشكال والتصورات تختلف.

لقد صورت الكاتبة بدقة أسئلة المرأة العمانية، ببساطة تفكيرها وطريقة تعاملها مع الأوضاع والحالات التي تواجهها ساخرة حينا ومشقة أخرى. ومن الأمور التي قضت مضجع المحكي الروائي بخصوص المرأة:

- قضية الاغتصاب ما تتعرض له المرأة من عنف جسدي وجنسي من طرف الرجل.

- الآم وطقوس الولادة والتصورات المحيطة بفكر الناس عن النفساء في هذه الفترة.

- مشاكل الزواج والطلاق والأولاد والترممل...

- ما ترزح تحت نيره من أتعاب شتى تفوق قدراتها الجسمية.

- قضية الموت والمرض وما يترتب عنها من آلام وتبعات.

- السؤال الثقافي المتعلق بالمعتقد والميتافيزيقا والغيب وغيرها («المتخيل الشعبي التقليدي»).

- قضية ضعف نسبة تدرس الفتاة في العالم القروي.

وتكمن أهمية هذا الرصد الدقيق لتفاصيل واقع معاش في مدنا بمادة

هامة تتيح مقارنة أوضاع المرأة في العالم العربي والدولي بصفة عامة.

وأهم ما يغري بالتأمل في المتن الروائي هو الإشارات الإثنوغرافية عن

المجموعة البشرية المستهدفة، حيث نجد رسدا دقيقا عن الاعتقاد السحري

الرائج لدى النساء، وطبيعة الأمراض الغيبية المرتبطة بوضعيات إنسانية معينة كالولادة والزواج مثلاً: "انتصبت ظريفة واقفة وبدأت رحلة العودة إلى العوافي، هذا المشوار قامت به قبل يومين فقط من أجل أن تبعد الضرر أيضاً عن زوجة ابنها النفساء وحفيدتها، وقامت به أيضاً قبل ذلك مرات ومرات وكان النجاح حليفها دائماً، ولم تغضب الجنية بقيعة لا في مدة تخصص ظريفة في خدمتها ولا في عهد أمها من قبلها. تنهدت ظريفة: "إلا في تلك المرة سحرُوا أم عبد الله وهي في النفاس". من قبل ظريفة قامت أمها بهذا الواجب ومن قبل أمها قامت به جدتها. وكلهن يعرفن أدق الأسرار عن بقيعة الجنية التي تختص بافتراس كل نفساء لا تطعمها من طعامها" ص 32.

وتوغل الرواية أكثر في تعرية الطقوس الخرافية التي يؤمن بها بدو العوافي، فتحكي عن تخوف النساء من الأكل مع المرأة النفساء، خاصة منهن البنت البكر، والتداوي بالحروز، وبخ الطفل والبصاق عليه عند ولادته حماية له من الشرور المتربصة به في هذه اللحظة وحفظاً له من أم الصبيان عدوة الأطفال، والاحتياط من ضرب الجن، وفسخ السحر، والتصدق وذبح الشياه من أجل الاستشفاء، وتضرر الميت من اللغظ والصراخ، والتطير "ليش يا حبة عيني تريدي أن تسميها على اسمي وأنا حية أرزق... تتفاءلي لي بالموت؟ من أجل أن تخلفني البنت؟" ص 6... كما تروي لنا عن بعض الظواهر الاجتماعية والإنسانية التي تميز شعب العوافي مثل تقميط الأطفال، إكراه الفتيات على قراءة القرآن في رمضان، والتبرز في الخلاء، ولعبة الغميضة، وطرْد الصغار من مجمع الكبار، وتدخل الأسرة في اختيار الزوجة لابنها، والصورة المخجلة للتاجر في التصور الشعبي، والصراع بين الأب وابنه وتعارض أفكارهما، فضلاً عن الوصف الدقيق لطقوس العيش والسمر

في الصحراء، وعدم السماح للفتات غير المتزوجة بمجالسة المتزوجات
"لا يحق لها كفتاة غير متزوجة أن تجالس النساء المتزوجات وتستمع
لأحاديثهن" ص 14...

وتوظف الكاتبة الحلم لتسبر أغوار الشخوص ونظرتها تجاه الميت
والموت عبر تقصي اللا شعور: "رأيت أبي في الحلم محمر العينين من شدة
الغضب، رأيت يلهو في وجهي بحبل الليف وهو يسألني عنها"، "رأيت أمي
في المنام، رأيتها ملتفة بغطاء ابيض سابغ وتمشي على الماء، وأنا أمشي
وراءها وأناديها" ص 42. وللإشارة فالمشي على الماء ظاهرة مستلهمة من
السرد الصوفي... وتستعين كذلك في رصد خصوصيات الثقافة المحلية
بتضمين النص بعض الحكايا الشعبية مسرودة على لسان أحد الشخوص
باللغة الدراجة المحلية التي تشرح الكاتبة فحواها أحيانا في شكل هوامش
وحواشي على النص: "وظيفة تمسد شعري وتحكي: كانت عنزة تسكن
في بيتها مع أولادها وأكبرهم زيد ورباب...." ص 115... وغيرها من
الأشياء التي تستحق دراسة عميقة حول المعتقدات التي تتخذ من الديني أو
الخرافي أسسها.

ويشف المحكي عن ذكر ظاهرة الرق النسائي، حيث وجود
الخادومات اللواتي يستغلن في أشياء كثيرة. وهي ظاهرة تنتشر في المشرق
العربي بكثرة، بل وحتى بعض البلدان العربية الأخرى من غير سن لقوانين
صارمة حفظ لهن كرامتهن. إن الرواية تسعى حقا للدفاع عن الأطروحة
النسائية في شتى تجليات مشاكلها وهمومها مكتفية بعرضها دون التعليق
عليها تاركة ذلك للقارئ وفيه بذلك لنهاجها الإثنوغرافي.

وقد استعانت الروائية بالوصف الدقيق لعناصر ومكونات العالم الروائي، مستعملة لغة ميسرة مخضبة في كثير من الأحيان باللغة المحلية ومقحمة أيضا لبعض المفردات التي تتداول بكثرة في العوافي، مترجمة لفحواها في الهوامش النصية. كما استلهمت المحكي الشفهي الشعبي مثل الحكاية الشعبية والمثل "لا في العير ولا في النفير" والشعر والأغنية المحلية، متناصة في بعض اللحظات مع اللغة القرآنية "ناقة الله وسقياها" ص 32. والملفت للنظر الطريقة التي بنت بها جوخة الأحداث. فمع أنها غطت فترة زمنية تزيد على قرن من الزمن أعادت خلالها كتابة التاريخ المنسي بشكل أدبي لا يخلو من روح النقد والتجريح، ظلت ذاكرة النص قوية ومرتبة بشكل يوحى باشتغال دؤوب للروائية على مادتها، وهذا التناسق في الأحداث، والانسجام في التصور والرؤيا للأسف أصبحنا نفتقدها لدى كثيرين من روائييننا.

3-3 الحب المزيف

تدور أحداث رواية "مخالب المتعة"⁽¹⁾ حول عن شابين جمعتهما ظروف الدراسة قبل أن تجمعهما العطالة في مقهى بشكل مفاجئ. وسيكون هذا اللقاء فاتحة لمغامرة محظورة بحثا عن الخبز والجنس القدرين. غير أن أحدهما ظل دائما ينصت لروح العقل والضمير في راح الآخر يقتفي أثر المال الحرام والمتعة المحظورة ليجد نفسه في قفص حب غير متكافئ مع امرأة رمت قلبها منذ زمان في البحر. وحينما أخبرها بأنه أصبح يحبها هجرته وطرده شر طردة. وتنتهي العلاقة بجريمة قتل يرتكبها الشاب المتهور ليهبي بقية عمره وراء القضبان.

1- فاتحة مرشيد، مخالب المتعة، مصدر مذكور.

لقد عرت الرواية بشكل جريء العلاقات اللا متكافئة في الحب والزواج المغلف بالخداع وطعم الخيانة، فضلا عن حالات الإحساس بالضييق لدى المعطلين الذين أفنوا عمرهم في التحصيل لترميمهم الجامعة وشواهدهم إلى الشوارع دون رحمة. ومع أن الكاتبة جاءت إلى الرواية من أحضان الشعر، فقد تميز أسلوبها بالكثير من الإيحاء والجمالية، وكشفت طريقتهما في السرد عن عمق النظر، ومعايشة الظواهر السيكولوجية العميقة للناس.

وإذا كانت الكاتبة الشرقية ما تزال لم تحسم بعد مع قضية الذات والجسد نظرا لظروف سيوسيوثقافية تخص المحيط العام الذي يؤثر السياق المعيش، فإن فاتحة مرشيد تجاوزت هذه العقبات، لتطرق معضلات إنسانية كبرى تقض مضجع الذات الإنسانية ذكرا كانت أم أنثى. وربما كان للتحول الكبير الذي عرفه المغرب على مستوى الحريات العامة، والمهمة الوظيفية التي تزاولها الكاتبة في الحياة العامة "الطب النفسي" خزانة كبيرة يوفر مادة هائلة للاشتغال على السرد بشكل أبلغ وأعمق. لعل من أكبر المعضلات في المغرب نذكر مشكل البطالة الذي يورق الأجيال الصاعدة، خاصة الشباب، ويشكل بالنسبة إليهم سؤالا فلسفيا ووجوديا عصيا بالنظر لطبيعة تعامل الدولة معه "إن المقررات الدراسية لا تضع نصب أعينها المستقبل المهني للطالب، ولا تؤهله إطلاقا لخوض معركة التشغيل - وأنا أحسن مثال على هذا - برامج تقتل ما تبقى فيك من روح المبادرة وقد عملت صرامة والدك على وأد الحيز الكبير منها. لذا أنت تنتظر الوظيفة الحكومية، تنتظر مكتبا تشيخ وتموت على كرسيه بعد أن يغشاك غبار الملفات والسجلات الإدارية وتكتسب عادات ثابتة ثبوت إيمانك. لكن الإدارة ذاتها قد تعبت من

الموظفين القدامى فأحالتهم على التقاعد النسبي الذي سمته بذكاء: المغادرة الطوعية أو الإدارية بعد أن اشترت كل الإرادات بتعويضات تفوق أحلام المتقاعدين البسيطة. بخلفية إخلاء الأماكن للشباب العاطل " ص 46. إن العطالة، من منظور نفسي، تفقد الكائن حركيته المعهودة، وتولد لديه أحاسيس غريبة بالتهميش والموت والضياع. الشيء الذي يدفعه حتميا إلى تغيير وجهة نظره من العالم والناس والمنظومة المجتمعية والقيمية. وقيل قديما "كاد الفقر أن يكون فقرا" لذلك فلا غرابة أن يصبح الإنسان، في ظلها غريب الأطوار، لأنه يفقد انتماءه للآدمية، وفي لحظة يمكن أن يضحى بكل شيء من أجل أن يعوض عن الموت المعنوي الذي يلتهم مكوناته الهوياتية.

وقد تحدثت الرواية عن نوعين من العطالة:

- عطالة مادية تتجسد في عدم وجود عمل يسد فراغ الشباب الحاصلين على شواهد عليا تخول لهم الشغل في مناصب مريحة. هذه العطالة تدفع الشباب إلى المغامرة بكل شيء بحثا عن الخبز اليومي، وتأمين الحاجات البيولوجية والنفسية، إلى درجة أن أحدهم يبيع جسده بالمقابل لنساء أرسناتيات (عزيز).

- عطالة معنوية تستشعرها النساء المتزوجات في وضعية غير متكافئة تطبعها المصالح المادية. هؤلاء يفضلن البحث عن المتعة الجسدية، والدفء خارج أسوار بيت الزوجية من أجل الحفاظ على العقد الكتابي للارتباط. يتعلق الأمر ببسمة وليلى وميمي التي تشتغل كباروامن.

والعطالتان معا وجهان لعملة واحدة، فكل واحد يكون معبرا لفساد الآخر. يقول المتن: "أن تكون عاطلا عن العمل فأنت حتما عاطلا عن

الحب... عاطلا عن الحياة" ص 7. كما أن الشخصيات نفسها مجرد مرايا تعكس الظلال الخفية للكائن الآدمي الواحد. بينما لا تتغير سوى الأوضاع والحالات والتحويلات والمظاهر الفيزيولوجية، ودرجة التحكم في الرغبات الجسدية، والأسامي والملاحم. في الوقت الذي يكون فيه العمق الإنساني واحدا. وتجسد الأفعال السردية التي يقوم بها كل شخص حافزا لاستثارة الشخص الآخر الذي غالبا ما يقوم الفعل أو يحرضه دون أن يكون هناك نوع من الحياد، وكأنا العوامل تتحرك وفق نظام تتواطأ عليه مع الكاتب الضمني للنص الروائي. إن الشخصيات علامات تكمل بعضها، ومرايا تنعكس عليها مقولات دلالية يتوخاها السرد.

إن السرد الروائي هنا بقدر ما يحكي آلام الشخصوص ومعاناتهم الداخلية من خلال قضيتي الفقر والجسد، يفسح المجال على مصراعيه للذات الراوية بأن تطرق عوالم وموضوعات متنوعة، خاصة فيما يتعلق بالطقوس المغربية في الحب، في الجنس، في النظر إلى المرأة، في التعامل مع منظومة القيم... وكل هذا يأتي طبعا على ألسنة الشخصوص والرواة. إذ تبدو الحكاية بسيطة مقابل ما ما يحبل النص من مناقشات لقضايا هامشية تعدو بفعل ثقل حجمها أساسية. وهذا يفسر الطابع النقدي الذي يستضمره المتن الروائي لمجموعة من المواضيع تعتبر طابوهات في المنظور الثقافي الشعبي. حيث توجه الرواية نقدا لاذعا لطبيعة الثقافة الجنسية المغلوطة لدى العامة امرأة كانت أو رجلا. فالجنس ثقافة الجسد بامتياز، وهو لغة كونية يجب أن تمارس بالجوهر لا بالجسد الفيزيولوجي "ممارسة الجنس ليست في المعاشرة الجنسية وحدها بل في كل ما يحيط بها... ما يهيئ لها... ما يدل عليها... ما يجعلك مستشارا كما في أحلامك اللذيذة" ص 96.

ونفس الأمر ينطبق على الوجه الآخر الملتبس بالجنس، هو بوابته وعتبته إلى الجسد. هو الحب الذي أضحي عملة فاسدة تستدرج الآخر نحو فتنة الأسفل، وغواية الجسد لا غير. لذلك فالمتن الروائي يعتمد إلى فضح هذه اللعبة القذرة "عند ما نحب فكل حركاتنا وسكناتنا تستحيل ممارسة للجنس في أرقى تجلياته" ص 96. لكن كل هذه السلوكيات المشوهة عن أصل عميق وأصيل تجد صداها في طبيعة الثقافة العشقية والجنسية بالمغرب التي تقوم على "ثقافة الكتمان والتستر" ص 110. دون أن ننسى أن المتن انصرف أيضا إلى مساءلة العديد من الظواهر الثقافية اللصيقة بالطابع الشعبي مثل السحر، التداوي الشعبي، الجن، عبر تشخيصها وتأملها بشكل يجعلنا ننظر إلى ذواتنا بطريقة محايدة، مستعملة كل العلامات المحيلة على الطقس الشعبي من لغة دارجة، وأمثال شعبية "الدنيا بحال لمرا إلى بغاتك حلات حزامها واعطائك" ص 54، "فلوس اللبن كايديها زعطوط" ص 38. وأغاني شعبية "حكمت عليها الظروف تشرب لكاس وترضي لخواطر مسكينة من الفقر والخوف تخلق السعادة وتبقى هي بلا خاطر وراه كايئة ظروف..." ص 101، الحكاية الشعبية ص 129، التاريخ المعاصر "إعدام صدام ص 109..

لقد عجنت الروائية هذه المادة من لغة الشعر التي تخبرها جيد، ومن لغة اللارغو، ومن مواد التحليل النفسي التي تباشرها يوميا بحكم العمل، ومن معاشتها لثقافة القاع، ومن خلال تجربة الذات في التعامل مع أسئلة الذات والآخر، بوعي فني جعل من النص الروائي مغايرا لما تكتبه النساء العربيات خاصة في المشرق، سواء من خلال مغازلته للأسئلة العميقة للذات، أو من خلال تأمله لقضايا الإنسان المغربي العميقة، أو من خلال ما يتميز به من جرأة على القول، وعمق في التصور والتفكير. دون أن تنسى

الحفاظ على الصيغة المغربية في ذكر الفضاء والزمن والتاريخ المحلي
واللغة والانتماء.

4 - الأسطورة متخيلا كونيا

4-1 المحكي الأسطوري كونيا:

تحتضن الرواية الإفريقية كثيرا من الخطابات الوافدة من المحكي
الشعبي والخطاب الديني والأسطوري والعجائبي، بشكل يجعلها نصا ثقافيا
بامتياز، ما دام أنه "ليس هناك فاصل مكاني أو زمني بين موروث الإنسانية
من أساطير، وأن الأسطورة لها جذور في العالم القديم والعالم الوسيط، بل
ولها جذور في كل آداب الدنيا ولدى كل شعوبها"⁽¹⁾. إن هذه الميزة تجعل
من النص الروائي الإفريقي نموذجا لتواصل الحضارات بثقل تاريخها،
وامتداد فكرها، وهجرة محكياتها. تلك التي وجد فيها الروائي الإفريقي
معينا يغرف منها مدلولاته التي تؤسس رؤاه، وألقى عبرها الحوض الدافئ
الذي يستلهم منه فلسفته التواقة إلى التحرر والحياة الكريمة والقيم الرفيعة
التي حطمتها الحروب والصراعات والجوع والاستعمار.

وجدت في رواية "الطفل - الملك"⁽²⁾ خير معبر عن هذا النموذج
التي تنسجم فيه الخطابات ومن بينها الخطاب الأسطوري، الذي يكاد
يكون المادة الأساسية التي يمتح الروائي منها سيولته الموضوعية، بل تكاد

1- فاروق حورشيد، أديب الأسطورة عند العرب، جذور التفكير وأصالة الإبداع، سلسلة عالم المعرفة،
ع 284، الكويت 2002م، ص 21.

2- سليمان حيغو ديوب، حكايات وأساطير إفريقية، ترجمة محمد الدنيا، إبداعات عالمية، ع 346،
الكويت، فبراير 2004م.

تكون مادة الرواية برمتها إعادة فبركة وتحويل مادة أسطورة واحدة يقوم عليها النص. ولعل الداعي إلى التساؤل عن مدى أهمية هذه الأسطورة في منح النص بهاءه وقوته ورسالته موضوعيا وفنيا. ومدى قدرة الروائي على عجن هذه المادة بحيث تصير في المتن مادة روائية لها حيويتها وديناميكيته، هو هذا الحضور الملفت للمد الأسطوري المختلف الذي يؤثث النص.

تتمثل جمالية التضمين الأسطوري في كونها تعبر عن الواقع الذي يريد تصويره، وتعكس الرؤية التي يتمثلها إيديولوجيا، وتحوي الدوال التي يريد الكاتب صوغها فنيا. وأكثر من هذا تبرز الصراع القائم بين الخير والشر، لينتصر، في الأخير، الخير. لكن كل هاته الانتصارات لم تسلم دوما من التضحية وكبش الفداء. فكان الخير أبدا في انتصاراته مخضبا بدماء الشهداء والطيبين، وثمان لصراع مرير من أجل تجلية الحق وترسيخ القيم الإنسانية.

إن المادة الأسطورية التي تقوم عليها رواية "الطفل - الملك" - الجزء الأول - للروائي السنغالي سليمان جيغو ديوب تتيح لقارئها الاشتغال على القيم والدوال المتصارعة سيميائيا ودلاليا، كما يمكن أن يبحث في الامتدادات الخارجية لمادة نص الأسطورة نفسه. إن مثل هاته الاشتغالات الفنية على نصوص قديمة مكتوبة أو شفوية سيضمن الاستمرارية لتواجد هذا النص الغائب من جهة، كما أنه يلبي حاجة في نفس القراء إلى استمرار تداول النصوص المتراكمة ذهنيا بقوالب جديدة، وفق صياغات فنية متجددة.

1 - أسطرة المحكي:

يبدو أن المتن الحكائي يبنى في عمقه ومادته الأساسية على أساطير كثيرة يقوم الكاتب بعجنها وتحويلها إلى محكي متجانس ومتناغم. فقد فتح الروائي عالم النص على المتخيل العميق للإنسان في شتى تجلياته. وساهمت ثقافته الواسعة، ومعرفته الضليعة بالمتون الأسطورية في وضع مادة دسمة لهذا النص الروائي «الملك - الطفل» حتى أننا لا نجازف إن قلنا بأن العمل الكبير الذي قام به الروائي هنا هو تحويل الشفهي العالق بالذاكرة إلى طبخة سردية تستتضم متخيل الإنسانية العقدي والأسطوري والسحري والوهمي. وليس في هذا أدنى معيبة ما دام حضور «التشابه بين الحكايات الخرافية والأسطورية رغم ما يفصل بعضها عن بعض من مسافات زمنية ومكانية بعيدة، ليس أقل مما بين الشعوب المختلفة من أمور متشابهة رغم انفصالها، ويرجع بعض هذا التشابه إلى تماثل الأفكار الأساسية عند هذه الشعوب وإلى وسيلتهم في عرض شخصيات بعينها، كما أن البعض يرجع إلى ما عندهم من وقائع متشابهة وإلى طريقتهم في إيجاد تفسير لها»⁽¹⁾ غير أن هذا التحويل يمتلك نصيباً كبيراً من الذكاء والحنكة. ويبرز خبرة الكاتب في عالم الصوغ الروائي. إذ من الصعوبة بمكان الاشتغال الفني على مادة جاهزة ثرية وتحويلها إلى متن حكائي له هذا الطابع البنائي المنسجم والمتعلق. وتجلي أسطرة المتن في عناصر متعددة، أذكر منها:

1. 1. الشخصية الأسطورية: تدور مجمل أحداث النص حول طفل نشأ في ظروف صعبة. حيث افتقد والديه في سن مبكرة جداً. وفتح عينيه على جده

1 - فريديريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية، ترجمة نيل إبراهيم، مكتبة غريب، القاهرة، 1987م، ص 21.

الذي رباه ورعاه بكل ما يملك من حكمة وصبر، قبل أن يختطفه الجن لمدة طويلة ليلقنوه أسرار النبات والأعشاب والحيوانات، ويشحنوه بالكراهية ضد الإنسان ثم يعيدوه إلى اليابسة للقضاء على البشر بما تعلمه من فنون. لكن حكمة الجد، ورجاحة عقله، حولتا سلاح الجن صوبهم. فأصبح الطفل، بعد جهد جهيد، محارباً ليس للجن وحدهم، بل للشر حيثما وجد في العالم.

واستطاع الطفل بمساعدة حده أن يصبح إنساناً صالحاً يقضي على آلام الناس بما تعلم من أسرار الطبيعة، ويداوي مرضاهم بالنبات والعشب، وينجيهم من هلاك محقق، بعد ما أحدثت بهم مخاطر الأمراض الفتاكة. ولما ذاعت شهرة الطفل عقب إنقاذه للملك من مرض عضال، وتجنبيه للشعب برمته من أزمة اقتصادية واجتماعية خانقة بفعل آرائه السديدة، وأفكاره المذهلة. رشحته الأمة، بالرغم من صغر سنه، لاعتلاء السوناكا التي سيتحقق لها على يديه رخاء وازدهاراً غير مسبوق إلى درجة أنه حولها إلى إمبراطورية عظمى تحفل بكل أنواع القيم الرائعة، وتسودها كفاءة الاجتماعية والديمقراطية والعدل.

إن هذه الشخصية بما تحمله من قيم، وما تتميز به من سمات مغرقة في الخيال، تستلهم في تشكيلها البنائي من عناصر أسطورية تتماهى، في غالبية الأحيان، مع مواصفات الشخصية الأسطورية التي تصنعها المخيلة البشرية ضداً على الصراع المريع مع قوى الشر التي تكون الطبيعة والبشر معا دعامتين أساسيتين لها. لقد استضمرت هذه الشخصية كل الصفات الجيدة التي تقترحها مدونات الأخلاق والكتب السماوية. وتشبعت بمكارم الصفات التي تحلى بها الأنبياء، والمتصوفة، ورجال الدين والمتصوفة. وحملت ما حملت من معجزات وكرامات.

لقد ابتكر العالم الروائي شخصية من هذا النوع كي تقون لها القدرة على تمزيق نسيج سلطة القهر التي تكمش الإنسان وتسد أمامه أبواب الحياة الكريمة، خاصة في إفريقيا. فكان لها شرف القضاء على شخصية الطاغوت المستبد، الظالم. وملء الدنيا بالقيم الرفيعة التي لم تحققت حتى بين الإنسان والحيوان والنبات في انسجام لم تعرفه الطبيعة أبدا.

وبهذا المعنى، تصبح الشخصية الأسطورية مهدي النص المنتظر الذي يعيد إلى الأرض الإنسانية التي تفسخت ملامحها، ولم يبق منها إلا مظاهر زائفة، فقد كانت "الأسطورة تاريخيا ملاذ الإنسان للانتصار على خيالاته وتخطي فواجعه، وسياسيا كانت محاولة لخلق بديل جديد أكثر إشراقا وجمالا. إنها النافذة التي يرى الإنسان من خلالها النور والفرح، لأنها تنشئ له حالة توازن نفسي مع محيطه ومجتمعه. فبواسطتها تتم عملية الحلم والاستذكار. فإذا كان الواقع فاسدا، ظالما ومرا، والإنسان فيه غير قادر على تحقيق أبسط متطلباته نتيجة لسلطة هذا الواقع المدمرة إنسانيا وأخلاقيا، فالحلم والثورة هما الوسيلتان الوحيدتان لتخطي هذا الواقع. وقد تأخر الثورة، وقد تلغى، وقد تغيب. لكن الحلم دائما يحضر"⁽¹⁾. وتبدو عبقرية الكاتب في طريقة تدشين هذه الشخصية من خلال استدعائه لكرامات الأولياء، ومعجزات الأنبياء، وأخلاقيات الإنسان الرفيع وإسباغها على شخصيته المتخيلة: حيث استلهم حياة الطفولة الصعبة من شخصية النبي يوسف عليه السلام، واستدعى معرفة لغة الحيوان والجان من النبي سليمان عليه السلام، واستعار شفاء المرضى من النبي عيسى عليه السلام. فيما ألبس

1- محمد عبد الرحمن يونس، مقاربات نقدية في أهمية الأسطورة شعرا وفكرا، في مجلة دارين،

العدد 19، السعودية 2008م، ص 71.

شخصية الطفل أبهى حلل الأخلاق والقيم الإنسانية التي عرفها تاريخ البشرية. ومع طول زمن الرواية المفترض، فقد احتفظ الملك بسمه الطفل دلالة على الاستمرارية، والحلم بطول عمر البشرية الحققة في الظروف التي توفر لها النماء الحقيقي بعيدا عن الوهم.

1 . 2 . الأسطورة الشخصية: لقد تربي الطفل في عوالم الغيب على يد الجن أشياء لم تحقق للبشر العادي. وحاولت قوى الشر أن توظفه من أجل تحقيق غايات تخريبية كبرى على اليابسة بعد ما لقنته من أسرار الغيب ما لم يتهيأ لغيره. وفي الوقت الذي كان جاهزا لبدء عمليات التخريب، وبدافع الصدفة يستطيع الأب أن يكتشف الأمر. ثم يجتهد كثيرا من أجل أن يسوي ما أفسده الجن في الطفل، ويحول طاقاته المعرفية، وخبراته الغيبية لفائدة الإنسانية. وبذلك تحققت أسطورة الأب الشخصية بحصول التغير المنشود على شخصية الحفيد. وبصقل الطبع البشري فيه، وارتقاء النزوع الخيري، استطاع الطفل أن يحقق أيضا أسطورة الشخصية، أولا من خلال توليه ملك السوناتا التي كان وجده يعدان أفقر أهاليها. ثم توسيع إمبراطوريته على حساب الشعوب المجاورة عن طريق جلب الخير العميم لأهلها وتجنبيها كوارث خطيرة، ثم، وهذا هو أهم ما كان يطمح إليه الطفل، نشر السلم والأمن والرخاء، وشيوع القيم الرفيعة مقابل القضاء على جذور الشر في الإنسان والحيوان والجن.

1 . 3 . كلية المحتوى الأسطوري: نلمس شمولية البعد الإنساني في النص بشكل كبير. فأغلب الشخصيات التي استعار الكاتب سماتها وكراماتها ومعجزاتها لا تنتمي إلى جنس بعينه، ولا إلى جغرافيات خاصة دون غيرها. ويعد هذا من خصوصيات المتخيل الأسطوري الذي ينهل من الكليات

البشرية والامتعاليات الإنسانية. ولاحظنا كيف أن كثيرا من المعاني التي يحبل بها العالم الروائي تخص كل البشر ولا تقتصر على العنصر الإفريقي وحده. إنها تتناص مع الميثولوجيات الكونية، وتصهرها لخلق نموذج مثالي منسجم الخطابات والعناصر. وقد ركز النص على الانتصار للقيم الجوهرية في الإنسان. تلك الكفيلة بتخليصه من تدمير ذاته وأحلامه. وكأن الروائي يريد أن يبلغ الإنسان الصورة المثلى التي يجب أن يكون عليها بعيدا عن الانتماءات الضيقة، والغرائز الذاتية المرضية، والأحقاد التي تفشيها الكراهية والنزعات السلطوية.

2 - رسالة النص:

2. 1. جوهرية القيم: يرسخ المغزى الروائي القيم الإنسانية المثلى، سواء من خلاله انتقاده للقيم الهمجية التي تحرض على الشر والاحتقار والظلم، أو من خلال امتداحه للسلوكيات البشرية التي تمجد البشر وتدافع عن حقهم في العيش الكريم. وقد كان هدف الملك - الطفل مثل كل النبلاء في التاريخ هو تصفية الكون مما يسعى إلى هدمه وتدمير إنسانية الإنسان، وهتك أستار المثل العليا التي تقرها كل الأديان. لقد حقق الطفل - الملك لشعبه الرخاء من خلال نفي الذات، وتقسيم الثروات بالقسط، والعفو عن الناس، ونشر التسامح بين البشر والبشر من جهة، وبين البشر والكائنات الحية من جهة أخرى من خلال تحقيق المصالحة وتوقيع موثيق احترام الآخرين، وعدم تجاوز الحدود الحمراء. وتجلى ذلك من خلال تحقيقه السلام بين بعض القبائل والأسود من جهة. ومن جهة أخرى، صرف اعتداء الحيوان على القبائل الإفريقية المتاخمة خاصة الفيلة. كما سعى لوقف اعتداء الجان على أبناء شعبه، وإلى محاربة الشر

وتتبعه حيثما كان. إذ لم يكن يدخر جهدا في نصرة الحق والانتصار للعدل والسلم. وكان يركب المخاطر ويغامر بروحه من أجل أن يرسخ موقفا نبيلًا يشيع من ورائه الخير العميم للناس وسائر الكائنات، وفي الآن نفسه، يحارب قيم الفساد والظلم والقهر المسلطة على الإنسان. فكان "اللجوء إلى الأسطورة رفضا لهذا الواقع - واقع الظلم وانتهاك ما هو إنساني - وكان الرمز الأسطوري المكشف للدلالة، البعيد الإيحاء، هربا وخوفا من سلطة هذا الواقع"⁽¹⁾ لكي لا يشير الروائي ظنون سلطة الرقابة وريبتها.

2.2. الروح النقدية العالية: تتميز لغة النص ببلاغة نقدية خاصة. فهي تستضمّر بنيات دلالية انتقادية مشفرة، وغير مباشرة. ولعل استعارة الروائي للخطاب الأسطوري الإفريقي، وتوظيفه بلاغيا من أجل أداء معنى جديد، واجتهاده لتضمين النص كل القيم المثلى التي تمت صلة بالإنساني سواء منها تلك التي رسختها الكتب السماوية، أو تلك التي جسدتها شخصيات دينية من خلال مواقف مشهودة وثابتة، هو في حد ذاته تعبير عن السخط الذي يعتري الذات من واقع حال أصبح يحمل على الاحتجاج بكل اللغات بما فيه لغة الأسطورة والخيال والإبداع، ما دام أن الخطاب السياسي لا يرسخ سوى الخسارة البشرية يوما عن يوم. ولا يجنى من ورائه الإنسان الإفريقي سوى إزهاق الأرواح وتدمير الطبيعة. ولا يضمن سوى المصالح الشخصية والنزوعات المصلحية على حساب أحلام الشعوب ودمائها. فحين يسود الفكر الأسطوري قويا وفاعلا لدى أمة من الأمم "فإن ذلك يعني وجود سلطة - بتعدد أوجهها - تمنع شرائح مجتمعها من العيش بأمان وطمأنينة وسلام روحي"⁽²⁾.

1- نفسه، ص 73.

2- نفسه، ص 72.

إن الطفح الأخلاقي والقيمي في النص ليس له من مسوغ سوى الصراخ في وجه العالم البشع، والاحتجاج على لغة الظلم والعنف والمصالح الأنانية لأقلية على حساب أخرى، ولنوزع على حساب نوع آخر. وهذا ما يعزز لغة الصراع بين واقع قائم لا يرتفع، وواقع متخيل لا يستحيل الوصول إليه.

2. 3. سخرية الأقدار: تبدو النزعة القدرية واضحة في النص الروائي. فالكاتب ينتقي شخصيته الرئيسية بطريقة طريفة وعجبية من القاع المجتمعي، ومن صميم المأساة البشرية "اليتيم، الفقر، الطفولة، الحرمان، القهر..." ليجعل منها بقدره قادر، وبسرعة لا يتقبلها المنطق، شخصية المعجزة البشرية التي تتسلق الدرجات، وتكتسب كرامات وخوارق في الآن ذاته. وهذا جعل من شخصية الطفل - الملك شخصية أسطورية تتسلح بأمور الغيب كي تحقق الرسالة الإنسانية في مجتمع يعيش أرذل حالات الاستبداد والظلم. وقد هيأت هذه السمات التي أسبغها الروائي على شخصيته قدرة كبرى على الجذب والتأثير والإثارة في علاقتها بالآخرين الذين أصبحوا يرون فيها المنقذ والغوث والملاذ.

ومن المفارقات العجيبة في هذه الشخصية المقدرة على استقطاب العدو وكسر شوكته ثم جعله حليفا إيجابيا ليس بغرض الإذلال، بل بقصد تحقيق تسامح استراتيجي يخدم البشرية جمعاء. إن اللجوء إلى الأسطورة لخلق شخصية فذة قادرة على إعادة الاعتبار للإنسان هو، في الآن نفسه، "استحضار للبطولة الغائبة، وحنين لها، وتوق لزمان نظيف، وتاريخ غير ملوث بالطغاة والظلمة"⁽¹⁾.

1- نفسه، ص 72.

إن توليد الأسطورة وإعادة صوغها فنيا وجماليا، عملية إبداعية أصيلة تهدف إلى البحث المستحيل عن عالم جميل ومضيء لم تتمكن منه قبضة السلط المدمرة، لكن العصر الذي ولدها حتما ليس عصرا مضيئا، لأنها أصلا تولد لتحذ من جبروت واقع كائن وتحذ من زحف ظلامه على المستوى التخيلي والتأملي. فضلا عن هذا، بين هذا العمل القيمة التواترية للأسطورة بوصفها مجموعة من العلامات الإنسانية الغنية والعائمة التي تنتقل حرة بين بني البشر حيثما وجد، والعصية، في ذات الوقت، على التحديد الزماني والمكاني، مرسخة، بذلك، بعدها التخيلي الحلم.

2. 4. بناء أسطورة الرواية

أ- تغريد خارج السرب

فضل الروائي سعيد العلام⁽¹⁾ القادم إلى الكتابة الأدبية من عالم الفلسفة والقانونيات أن يؤسس طلته الإبداعية الملفتة بنص روائي مخيب لكل الانتظارات والتوقعات، فإذا كانت الكتابة الروائية الجديدة تراهن على الواقع والحلم والكثافة والتجريب، فقد عاكس سعيد العلام هذه الرؤية، وانطلق من مقومات الكتابة الروائية المعيارية ومن القيم الفلسفية المتحكمة في رؤى الإنسان إلى الوجود وما غلفها من تفكير أسطوري، وما صاحب ذلك من انتكاسات للبعد الآدمي في الحياة، ليؤسس نظرتة للعالم والرواية والكتابة السردية، سالكا في ذلك، آليات الحكى الكرونولوجي، لعدد لا متناه من الأحداث والوقائع الدرامية المؤسسة للوجود الإنساني برمته على وجه الأرض.

1- سعيد العلام، مدائن نون، مصدر مذكور.

لقد استدعت التجربة النصية كل أساطير العالم التي راكمها التفكير البشري، والوقائع القديمة التي سجلتها النصوص الدينية المختلفة، والمصادر التاريخية والموسوعات الإناسية، ليخلق أسطوره الخاصة التي أسسها من معرفته العامة في حقل الفلسفة. تبدأ الحكاية كأية حكاية، تقود إلى بسطة، ثم تتقدم ببطء نحو حيكاتها المتعددة التي تقود إلى متاهات حكاية أخرى، يستدرج الروائي إليها المتلقي بحرفية عالية ليجد نفسه في قلب أحداث تختصر تاريخ الوجود البشري على الأرض منذ تشكله الأول، وفق صوغ فني متصاعد الإيقاع، موازيا بين العناية بالقيم الجمالية والمتعة الجديرة بنص روائي في هذا الحجم يبدو أنه لم يؤثر أبدا على الإثارة والتشويق اللازمين.

لقد أعادنا سعيد العلام بحق، إلى أجواء النصوص الروائية الدرامية العملاقة التي تستدرج القارئ من أول سطر فيها إلى متعة القراءة واللغة والحيكات، والتفصيل الدقيق للمواقف والوقائع المصحوب بالوصف البارع والحوار البناء والدينامكي المساهم في تأسيس الدلالة والحدث، والبناء المورفولوجي التطوري والتصاعدي للبرامج السردية المتخللة. وهي عناصر افتقدناها في النصوص الروائية الجديدة التي أضحت تميل أكثر لتخريب البنية الكرونولوجية، وتكسير الخطاب، والاستغناء عن التفصيل والوصف مقابل الحرص على التكثيف والبوح والسير الذاتي، وإعطاء أهمية أكبر لبناء الخطاب.

ب- مأساة الإنسان

تختصر الدراما الروائية "مدائن نون" سيرة الإنسان على الإطلاق منذ بداية الخلق إلى تطور الحضارة مروراً بشتى المنعطفات التي عبرتها هذه

الحضارة، وما اكتنف تاريخ تشكلها من لحظات الهدم والبناء، والصراع والتوافق، الحرب والسلم، الحياة والموت... وما شاكل ذلك من الثنائيات التي تسم المسار التاريخي للإنسان في هذا الكون.

لقد انطلقت مأساة آدم من مأساة تراما منذ حلول الرؤيا المفزعة التي ستحدد المصير الحتمي لآل تراما فيما يستقبل من الزمن في صراعهم مع الطبيعة والذات، وفي صراعهم مع أخوتهم، وفي حرب الخير والشر التي ستهدر دماء بشرية كبيرة قبل أن تحسم مؤقتا لتعود إلى الواجهة في دراما لاحقة.

إن نوازع الشر الخبيثة في نفوس الناس، وميول السلطة المتأصلة في أرواحهم التي تذكىها حماسات الشيطان رانار هو ما يقودهم إلى صنع تاريخ مآسيهم المديد. وبالنظر إلى تاريخ البشرية كلها نلاحظ صحة هذه الأطروحة التي تكشف مكامن الخلل في التفكير البشري القائم على الذاتية والمصلحة الشخصية والطموح الزائد إلى التسلط على الآخرين مقابل استرخاء الأرواح والدماء.

ج- لغة رقراقة

وظف الروائي، عكس رهانات الرواية الشبابية، لغة صافية تميل إلى الفصحى بدل الهجين. وتطمح في كثير من اللحظات إلى الشعرية الرقراقة المتأبىة على الابتذال والسقوط. ونلفي في كثير من المقاطع استدعاء القاموس الغريب الذي غاب في التعابير اليومية حتى للنصوص الإبداعية. الشيء الذي يدعو القارئ إلى الاستعانة بالمعجم العربي قصد فك طلاسم بعض العبارات والمفردات. وتحمل هذه الرؤية الواعية للغة نقدا مبطنا

للاستعمال الرديء للغة العربية، وكأنه يقترح رؤية جديدة للتعامل مع القواميس العربية قصد إحياء اللغة العربية ومفرداتها، وانتشالها من الموات.

لقد وظف الروائي حقولا معجميا ثرة بالغريب، وكرر بشكل حشوي هذه المفردات مع أن لها مقابلات معجمية متداولة وقرية من المتلقي. ولعل ملاحظة بسيطة لهذه الكلمات تدعم التصور الفلسفي للغة لدى الكاتب، وتبنيه لقيمة النقاء في الدلالة كما المعجم: "يهتبل، أهلس، أحرد، جلوز، طوق، خنس، فسطاط، تجنفوا، أشبا، جشأت، وقر...". وقد جاء هذا المعجم العميق من الروائي كاستجابة لمرجعياته اللغوية التي تنهل من الكتب التراثية خاصة القرآن الكريم، والسير الشعبية، والشعر العربي القديم، فضلا عن الدفاع الواعي منه عن استراتيجيته البديلة في التعامل مع اللغة الروائية التي مالت أكثر إلى التهجين البوليفوني الباختيني الداعي إلى تعدد الأصوات واللغات وتداخل الخطابات، حيث يستبعد الروائي اللغات اللهجية والأجنبية بكل تنويعاتها، موظفا فقط اللغة العربية الفصحى سردا وحوارا ووصفا.

د- أساطير بالجملة

يجد متلقي النص نفسه مطالبا باستحضار كم هائل من الأساطير والحكايات القديمة التي تحضر بشكل ما في النص. بمعنى أن الروائي اشتغل على التراكم الأسطوري والفلسفي، وخلق من هذه المادة محكيه الخاص وتصرف فيه مشكلا عالما له خصوصيته الفنية المتخيلة. وقد أتاح الاطلاع الواسع للروائي على المضامين الأسطورية وتدبرها في سائر الأقوام والأزمنة والفهم العميق لدلالاتها ومعانيها، إمكانية صنع "مدائن نون" التي يمكننا تصورهما على أنها الكون البشري من بدايته إلى الآن مع تغيير في

المكان والزمان والأحداث والإبقاء على الفلسفات والمتغيرات المتحركة
في حركاته وسكناته، تطوره وتخلفه...

ومن جملة المحكيات التي يؤشر عليها النص دون أن يكون ناسخا
لها أذكر: رؤيا النبي يوسف عليه السلام، حكاية الخلق، حكاية النبي سليمان
عليه السلام، الأساطير المنسوجة حول الموت والحياة، إحراق الجثث،
قصة البعث كما ترويها الديانات السماوية، قصة الإنسان الخارق، أسطورة
زرقاء اليمامة... قصة آدم وحواء، قصة قابيل مع هابيل، قصة نبي الله
يعقوب... قصة نبي الله إبراهيم...

وقد حور الروائي هذه المادة وعجنها بأسلوبه الخاص صانعا منها
متخيله الأصيل، دون أن ينسى من حين لحين إدراج رؤاه وأفكاره الفلسفية
حول الموت والحياة وغايات الإنسان في هذا الكون، يقول في الصفحة
372: "إن الموت هي الحقيقة الوحيدة. هذه الحياة وهم، واهم من يتشبث
بحبالها القصيرة مهما طالت، واهم من ينخدع بخيلائها وسحر مفاتها، إنها
لحظة شرود أو طرفة عين".

ويحضر النص القرآني بشكل ملفت في النص بشكل جزئي عبر استتصار
تعاير والتصرف فيها، أو بشكل كلي عبر إيراد نصوص قرآنية بحذافيرها، وهذا
الاستعمال وظيفي بالنظر إلى قوة اللغة القرآنية وبلاغتها في أداء المعاني بالشكل
الموجز والدقيق. وأذكر من بين ما حضر من إشارات للنصوص القرآنية: "افعل
ما تؤمر، تجدني وأختي من الصابرين" ص379. وأيضا "يا ليت قومي
يعلمون" ص293. "أقرب إليك من جبل أفكارك" ص297. "سنرى أي منقلب
ينقلبون" ص311. "إنا غدا لناظره قريب" ص291.

هـ- البحث عن حياة أخرى خارج الورق

استفاد الروائي من تجربته في كتابة نصوص مسرحية كي يطور الحوارات بين الشخصيات والرواة بشكل ديناميكي تطوري يمنح الحدث دراميته وبعده الدلالي في كل مرحلة من مراحل التحول والانتقال. فالحوار يغلب على النص، ولا يحضر السرد إلا ليصف أو يقحم تأملات معينة وروى تطعم النص وتثري حركيته، كما أن الإيضات التفصيلية التي يمنحها الوصف للشخص والامكنة والأزمنة والنفسيات تجعل إمكانية تحويل النص إلى سيناريو سينمائي على شاكلة المسلسلات الدرامية السورية شيئاً من اليسر بمكان. الشيء الذي يحقق حلم الروائي في إيجاد حياة أخرى لنصه خارج الورق، أي على الشاشة. وهذا هو الرهان الأكبر والتحدي الصعب الذي يجب أن يطمح إليه أي كاتب كبير.

5- الآخر موضوعاً للمحكي:

5.1 الآخر مبعجلاً:

يضعنا عنوان رواية «خريطة الحال»⁽¹⁾ للكاتب العُماني «محمود الرحبي» أمام مساءلة كبرى لهوية الملفوظ وإمكانية تأمل مراميهِ وغاياته الملتبسة الدلالة، فحتماً هو عنوان شاعري، لكنه يملك إمكانية كبرى على التزحلق خلف ظلال المعاني المشتبكة بالذات والكون الذي تنتمي إليه هذه الذات. إنه يرتبط بنظرة الذات إلى العالم من خلال ملفوظ الخريطة التي تقترح بديلاً لما هو كائن، والخريطة هي فلسفة سياسية أكبر منها أنطولوجية،

1- محمود الرحبي، خريطة الحال، دار الجمل، ألمانيا، الطبعة 1، 2011م.

لذلك فهذه المقولة هي أقرب إلى وضع تصور مغاير يحمل رؤية نقدية مواربة، وله علاقة أيضا بالذات من خلال كلمة «حلم»، فالحلم أقرب المكونات إلى التقاط صور الذات الهاربة والمستترة والمتداخلة. وهذه الرواية، وإن كانت أقرب إلى السيرة الذاتية أو المذكرات اليومية، فهي أيضا رواية سجالية تُجابه أسئلة الذات ومكوناتها الفلسفية بمنطق الحوار والعقل والحياد، وتلامس فكرة العنصرية والتطرف والأحكام المسبقة التي توقع الذات في الغالب في أخطاء جسيمة قد تؤذي بصورة الثقافة والإنسان، وهي هفوات في التفكير يؤدي إليها التعصب الجاهلي للفكرة والأنا، ليضع الصورة العامة في تشويش خطير واهتزاز مرعب قد يكلف الحضارة قرون من الزمن لتداركهما.

يتمظهر العامل الذات، بطل الرواية، في صورة شاب في مقتبل العمر يعمل مؤذناً وأستاذاً لعلوم الدين بحسب اختصاصه في الشريعة الإسلامية، وكان راضياً ومستكيناً إلى هذه الحياة الهادئة الساكنة والروتينية في آن معاً، إلى أن يأتي يوم يتلقى فيه رسالة من الموارد البشرية لدولته تطلب منه أن يعد نفسه للسفر إلى نيوزلندا، فيخبره المسؤول في الوزارة أن لديهم برنامجاً لتأهيل بعض أئمة الجوامع لدراسة اللغة ثلاثة أشهر وهمس في أذنه «سافر تغنم».

تبدأ رحلة العامل، الذات إلى الفضاء الجديد، عندما يسافر ويتعرف إلى هذا العالم المختلف من خلال تفاعله مع المحيطين به من المرأة العجوز التي سكن في دارها، ثم المعهد الذي يتعلم فيه اللغة، وكذا الأصدقاء المتحلقين حول طاولة العشاء في المساء... فكان أول شيء أدركه هو دقة التخطيط لدى الآخر النيوزيلندي وضبطه للمواعيد: الحافلة تصل في

موعدها، حياتهم خالية من تشنجات القلق، الوضوح هو أساس كل العلاقات، استيعاب الآخر بنقائصه.

وهنا تلعب الذاكرة دوراً حاسماً في حياة العامل، الذات في الرواية، إذ يستحضر متراكمه السابق عند كل منعطف، ليأخذ دور المرآة العاكسة لصورة ماضية- حاضرة لفرد يتماهى في جماعته الدينية ذات الأصول الإسلامية الراسخة، وما بين حضارة هذا المجتمع الذي يتخذ من القانون الذي ترعاه الدولة؛ والذي يتسم بالديمقراطية أساساً لرقابة النفس ومحفزاً قويا لدى الناس العاملين: "لذلك فإن الفرد يكون المحامي المباشر لنفسه ولدولته، فتكون بذلك الراحة ثمناً في حد ذاتها، وليست نتيجة لإرضاء أحدٍ أو مسؤول".

وتشكل الذاكرة زاد الهوية الشخصية للعامل، الذات، بحيث، بات مهووساً بمقارنة ما يعيشه في بلده، وما يراه مسطراً أمامه على أرض الواقع، فعلم أن كثيراً مما يصله عن هذه المجتمعات هو مجرد إشاعات مغرضة، فوجد أن هذا المجتمع منظم بشكل جيد، ومهياً بما فيه الكفاية لامتناس نقط التشنج وبؤر التصدع المحتملة.

إن النيوزيلندي، كما صورته الرواية، لا يعيش على ما لا ترسمه الذاكرة، بل يعيش حاضره وهذه العملية لا تغطي الجزء الثقافي من الماضي بل أيضاً الجانب الاجتماعي والسياسي منه، وهنا يصحح بطل الرواية أفكاراً خاطئة كان قد تلقاها في حياته السابقة عن عقيدة النيوزيلندي، وتنجلي هذه الحقيقة بوضوح عندما تخبره المرأة العجوز التي يُقيم في بيتها "بأنها تحترم ديننا وتعرف منذ زمن بعيد عبارة "السلام عليكم" وكلمة "القرآن" (...)

وأخبرتني بأنها تقضي نصف نهار كل أسبوع للتعبّد في الكنيسة، وهذه المدة تراها كافية للخلو والتقرب إلى الله...".

تمثل "خريطة العالم" أكثر من رواية. فهي اكتشاف هام للمختلف عنا، وإنصات عميق للذات وهي تجابه الآخر وتصاديه، فلكي نفهم النيوزيلندي أكثر، يتوجب علينا أن نتعرف على البنيات المعرفية التي يعيش في إطارها النيوزيلنديون، وطبيعة المؤسسات التي تقوم عليها الدولة، فقوة هؤلاء محصلة من التجربة التاريخية المتميزة والجهد المتواصل لإعادة تأهيل الأسس المتينة للدولة، بشكل يضع نصب الأعين طبيعة العصر، والأزمة التي يواجهها، وهذا هو سر نجاحهم وتميزهم عن الآخرين.

وعلى مستوى الخطاب السردي، تدخل الرواية ضمن ما يدعى بالمحكي الذاتي، حيث يروي السارد حكايته بضمير المتكلم، على شاكلة المذكرات أو السيرة الذاتية. وبالفعل، تصنف هذه المرويات، لولا المقولة التجنيسية التي ذيل بها الكاتب مؤلفه، ضمن جنس السيرة، لكون الراوي يحكي يومياته في شكل مسرود شخصي بشكل تعاقبي يحترم الصعود في الزمن والحركة في المكان. الراوي هنا يقوم بوظيفتين:

– وظيفة المحكي، حيث يروي مشاهداته وما صادفه من أحداث في المقام النيوزيلندي بضمير المتكلم.

– وظيفة الفعل، إذ يشارك الراوي في بناء الأحداث بتفاعله مع الوقائع، وتعالقه مع باقي الشخصيات الروائية التي ساهمت في تحريك العالم السردي "العجوز، الأصدقاء، الخال، المضيفات، رجال أمن الطائرة، الأصدقاء، الصديقة التي تعرف عليها وأحبها هناك في نيوزيلندا...".

ومن منظور آخر، أعتبر أن النص عبارة عن رحلة ذاتية من البلد الأصلي للكاتب إلى بلدة نيوزلندة التي لم يكن يعرف عنها شيئاً، بل هم الآخرون لا يعرفون شيئاً عن بلده كما يصرح في إحدى المقاطع بأنهم لا يعرفون إلا دبي ومصر بحكم منظر الأهرامات. وعليه فالنص له ميزة أدبية وقيمة إثنوغرافية لا يستهان بهما في هذا الزمن، إذ بالرغم من سيطرة وسائل الإعلام، فما زال الكثيرون لا يعرفون بلدانا برمتها ولا حتى مواقعها على الخريطة. وقد حمل النص بوصفه عملاً سخر جزءاً كبيراً من محكيه للمقارنة بين البلدان ووصف عادات وتقاليد الشعب المضيف وثقافته وجغرافيته، الكثير من المواد التي تسمح بأخذ فكرة ولو مبسطة عن ثقافة الشعب النيوزيلندي، ودياناته، وأخلاقه، ومستواه الحضاري، وهذا الدور الذي لعبه الرحالون المسلمون والعرب في القرون الوسطى، حيث كانوا من جهة يعرفون بالإسلام والحضارة الإسلامية، ومن جهة أخرى كان ينقل إلى المسلمين صورة عن ثقافة الشعوب التي رحل إليها أو أقام بها مدداً متفاوتة من الزمن، وكان ابن بطوطة الرحالة المغربي الشهير أول من طرق أبواب هذه البلدان البعيدة وعاشر أقوامها وعرف فيها بالإسلام. ولعمري إن هذا النص يسعى إلى القيام بنفس الجهد من خلال هدمه للصورة النمطية التي يكونها البعض خطأ عن الإسلام، وكذا من خلال وضع الهوية الذاتية في ميزان المقارنة.

لقد وصف المجتمع النيوزيلندي من حيث ثقافته المتشعبة بروح العصر والمسايرة للركب، كما وصف القوم بكونهم أناساً يحترمون أنفسهم بقدر ما يحترمون الآخرين، ويأخذون الأمور كلها بعين العقل، ويضعون الأفكار والقرارات في مصفاة المنطق الذي يحكمه العصر دون تعصب أو تطرف للذات والهوية والقضية.

ومن ناحية أنثروبولوجية، وظف الروائي منظور الأسرة الأبيسية في التنشئة الاجتماعية والثقافية للفرد، حيث إن الخال، وهو المهيمن على ابن الأخت حد التماهي سواء من حيث ما تتداوله النظم والأعراف أو على الصعيد الديني حيث تدعو النصوص إلى الحذر من كون الابن يتبع الخال. لكن الكاتب، هنا، يكسر هذا العرف بنظرته النقدية التي تحول المنظور الخالوي إلى منظور ضيق لا يتوفر على أدنى شروط الحياد والموضوعية والعلمية.

لقد لعب محمود الرحبي في هذه الرواية القصيرة على واجهتين: واجهة الرواية كشكل مهيمن الآن على الساحة الإبداعية؛ بالنظر إلى مستوى التداول مقارنة مع باقي الأجناس الأدبية، وفي نفس الوقت يراهن على أفق الرحلة الذي عاد الآن بقوة إلى الواجهة بحكم ما يتضمنه من أبعاد جمالية ودلالية تحتاجها الأسئلة البشرية الآنية. الشيء الذي منح هذا النص الروائي نكهة قرائية مميزة تراهن على المعنى دون أن تنسى نصيبها من الجمال.

2-5 أطروحة التسامح الحضاري

لقد صدق كولن ولسون حينما قال بكون الرواية في المجتمع الأوروبي حققت ما لم يستطع دواوين ولا لينين ولا ماركس تحقيقه من أجل كسب رهان التحرر والانعتاق والتطور. وبالتالي فالرواية ليست فن تسلية فحسب، بل هي حاملة قيم، وممرٌ إيديولوجيا، ومحرضة جماهير، وناشرة للوعي الجمعي، ومنتقدة لوضع سائد. وهنا تكمن خطورتها التداولية، فبالنظر إلى انفتاح آفاقها، واتساعها لتشمل خطابات أخرى، وتحملها لمنطق التحليل والتعبير عن الموقف والرأي ومخاطبة القارئ وجدانيا.

وإذا كانت المجتمعات المتقدمة قد اعترفت بدور الكتابة الرواية في تمهيد سبل التطور وتمير قيم السلوك الحضاري، وصرحت بالعبارة دورها التعبوي للجماهير الشعبية من أجل القيام بالتغيير، فإنه من العبث اعتبار الرواية العربية خارج السياق السوسيوثقافي، ووصفها بكونها عاجزة عن التعبير عن الهم والمطمح الجمعي. صحيح أن الكثير من الأعمال لا تحمل روح عصرها، ولا تعبر بالأحرى حتى عن روح كاتبها، لكن هناك أعمالاً جديرة بأن تُستنطق مضامينها الحضارية، فهي مشحونة بالقيم الوطنية والهوية الثقافية، وتدعو بشكل صريح إلى اتخاذ القيم مرجعاً سلوكياً للنهوض بالمستوى الحضاري. ومن هاته الأعمال نذكر روايات المغربية الزهرة المنصوري.

في روايتها "من يكي النوارس"⁽¹⁾ تسلط الروائية الزهرة المنصوري الضوء على قضية جوهرية أصبحت الآن موضوع الساعة في الأوساط الدولية، وهي قضية التسامح أو التعايش بين الشعوب والحضارات، وضرورة احترام الآخر وتقبل اختياراته، دون إقصاء أو تهميش أو إلغاء. فالطرح السياسي الذي اقترحته إسبانيا استفادة من فكرة أندلسية قديمة أوحى بها طبيعة المجتمع، آنذاك، حيث كانت تتعايش الأقليات على تنوع معتقداتها وأعراقها، وتحقق بفضل هذا التعايش إشعاع المجتمع الأندلسي على مستوى كل الأصعدة.

إن هذه الرواية، من جانبها، تعزز هذا الطرح، وتدافع عنه، بل وتذهب إلى أن الإنسان ضحية التهاافت السياسي الذي تعميه المصالح الخاصة؛

1- الزهرة المنصوري، «من يكي النوارس؟»، رواية، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، الطبعة الأولى 2006م. ومن الآن سوف أشير إلى توثيق النص بالصفحة داخل المتن التحليلي.

حيث ينتفي فيه ما هو إنساني ويضمحل، سواء كان متدينا أو ملحدا، مسلما أو مسيحيا، أبيض أو أسود... ووسط هذه الطاحونة من المفارقات والعصبيات السطحية تضيع البوصلة، فيتذمر صرح القيم التي تجمع كل أنواع البشر.

تختار الرواية فضاء المهجر «فرنسا» بوصفه ملتقى لأنواع الجنسيات والديانات والأقليات، تلك التي تقصده إما بحثا عن العلم أو العمل أو عن أفق مفتوح على العالم. ووسط هذا الفضاء الذي يؤثثه عرب وأجانب تجمع بينهم محبة عميقة وتعاون لا مثيل له، تنمو قصة حب رائعة بين شاب أمريكي وفتاة فلسطينية، وترعرع مع الأيام في غفلة من الحسابات العصبية والدينية والجنسية، فتتقوى غير عابئة بما يحدث فيما بعد، وبعد أن تواعد العشيقان على الزواج وأزاحا كل الحدود، حدثت فاجعة إحدى عشر سبتمبر التي عصفت بكل شيء، فانفصمت العروة بين المحبين، واستحال الحب إلى كراهية مفروضة، فتخلى كريستوفر عن محبوبته استجابة لنداء والده وتخلي عن وعده، فأحبطت نجوى التي ضحت بشرفها ومستقبلها، وضربت نداءات والدها وأمها ووطنها عرض الحائط لتجد نفسها في الأخير محاصرة بأزمة نفسية ما لها مثيل، ففرت إلى سويسرا عند صديقتها متسترة على ابنتها في بطنها، وصارة أحزانها وخيباتها في قلبها الصغير. ثم تموت أخيرا بعد ولادة صعبة، وتترك ابنتها لامرأة أخرى بالتبني. ولم يفد تدارك كريستوفر الأمر لأنه وجدها قد فارقت الحياة، كما وجد ابنته قد صارت بين أحضان امرأة أخرى. هذه القصة على مأساويتها الكبرى تصبح لها دلالات قوية: فالضحية تمثل فلسطين الجميلة وهي تتلاعب بها رياح الخديعة، والبنت رديفة الحرية التي تضيع في زحمة الصراعات والنزاعات الشخصية،

وكريستوفر الأمريكي بالرغم من طبيته فهو لا يتوانى عن اتباع عصبته في حالة حدوث زوبعة ما، وأمريكا كما هو معروف هي الوجه الخفي لإسرائيل والحامية لحماها. إذا فنجوى ذهبت ضحية نواياها الحسنة، وتضحيتها من أجل قيمة إنسانية رائعة هي قيمة الحب العميق.

وتتفرع عن هذه الحكاية المأساوية حكايات أخرى صغيرة تكمل الرؤية الفكرية التي تريد الروائية تحميلها للنص، نذكر منها: أثر أحداث 11 سبتمبر بأمريكا على العلاقات بين الشرق والغرب، والسعر الذي أصيبت به أمريكا نتيجة رغبتها من الانتقام، فوجهت حربها العشوائية ضد الأبرياء في أفغانستان والعراق، صورة العرب المهزوزة لدى الغرب، إشكالية الهوية الحضارية ومدى قدرتها على مقاومة العولمة، تراجع ميسون عن مشروعها المزيف الذي يهدم هوية العرب وينتصر لقيم الغرب، قضية المرأة وصراعها مع الرجل، النقمة على أوضاع الوطن وحال البؤس التي يعيش عليها الناس، وصف تفاصيل الحرب على العراق، أحاسيس الخوف التي استشعرها العرب في الغرب...

لقد كانت الروائية، وهي تخطط تفاصيل عملها السردي الضخم موصولة التفكير بالسياق المخيم على الأمة العربية الإسلامية وهي أمام تحد خطير، وهي تعي أنها تسبر الأحاسيس المفرطة التي لا يراها ولا يراعيها المنطق السياسي في فترة مزحومة بالصراعات المتلاطمة التي سماها بوش حربا صليبية، إبان نهاية التسعينيات والنصف الأول من العشرية الأخيرة من القرن الماضي: أطروحة الحرب الحضارية، أحداث سبتمبر 2001، 11 مارس بإسبانيا، تهديدات بن لادن، وتنامي القاعدة، ضرب المصالح الغربية في بلدان عديدة، تعرض السياح الأجانب لهجمات متفرقة ببلدان

عربية. ولعل هذا السرد الممزوج بالتأمل العميق في روح العصر، والتفكير في الأسئلة الحضارية المستقبلية التي تنغص هناء العربي، هو ما منح للتجربة الروائية قيمتها، فضلا عن اللغة القوية التي وظفتها الروائية، مطعمة إياها بكل ما يمكن النص من الاغتناء مثل الأمثال "قطران بلادي ولا غسل البلدان" والنصوص قرآنية "فإن خفتهم إلا تعدلوا فواحدة"، والحكم والأغاني الملتزمة (أغاني فيروز وأغاني الغيوان وماجدة الرومي) وغير ذلك. كما أنها تحين عبر مكتوبها أطروحة الشيخ الأكبر ابن عربي "الحب ديانتي" ص 67.

استغلت الكاتبة هذا المتن الروائي لتقحم كل آرائها ومواقفها في القضايا الحساسة الراهنة التي تؤرق المهتمين في الشرق والغرب، كما فتحت ثغرات لتنتقد العرب والغرب والحكومات والمثقف والشعوب والكتاب وكل شيء، معربة عن غيرة شديدة عن وطنها وديانيتها وقوميتها، حريصة في كل ذلك على الدعوة على نبذ العنف واحترام الآخر والحرص على الهويات الثقافية مهما كانت صغرى أو كبرى لأنها وحدها تجسد القيم الحقة للاختلاف والتعايش والاحترام المتبادل.

إن الطريقة التي شيدت بها الروائية متنها تقوم على السجال العلمي، وترجيح كفة العقل، ومنح الوجدان والأحاسيس حقهما في التعبير دون الانصياع للهواجس الفردانية المتسلطة، والمادية الفجة، والمصالح الشخصية الواهية. وقد ظلت توزع هذه القيم عبر حوارات الشخصيات ومنولوجاتهم وسجالاتهم الدقيقة، مستفيدة في ذلك من تجربتها في الاحتكاك بالآخر في بلاد المهجر، ومعرفتها عن قرب طبيعة الأحاسيس التي تنهض هناك بعيدا عن العصبية العمياء والأنانية المفرطة "كم تمنيت أن أكون مثل هؤلاء المقاومين! أقاوم وأقاوم.. من أجل كل أطفال الكون، حيثما

وجدوا، وكيفما كانت جنسياتهم، ولون بشرتهم، وديانتهم.. تمنيت لو أستطيع منحهم أجنحة ليطيروا بها بعيدا عن هذا العالم القذر.. كالنوارس أردت لهم العيش، مخلقين فوق محيطات وشواطئ لا تعرف الرصاص، والقنابل، والبارود،.. لا تعرف الدم، والقتل، والدموع.. أردت لهم العيش في عالم بلا حدود، ولا قيود.. عالم كله حرية.. وأمن.. عالم بدون دم أو دموع.. "ص 158. وقد نجحت الكاتبة في تصوير برج الإنسانية، وهو يندحر "ضاعت البوصلة بضيا ع مجموعة من القيم، وسقوط مجموعة من المبادئ. سقطت الشرعية الدولية، وسقوطها قد يكون أكثر من سقوط أي ناطحة سحاب شيدتها الإنسانية" ص 148.

وبالرغم من كون الرواية قد اختارت هذا النهج الموضوعي، فإن قارئها لا يحس إطلاقا بالملل، لأن القصة الرومانسية بين نجوى وكريستوفر تشد لحمة المحكي وتخلق الإثارة السردية. قد ساهم اطلاع الكاتبة وتخصصها في مجال السيميائيات في مساعدتها على حبك النص وشحنه بالدوال والرموز الثقافية خاصة على مستوى المتضادات، والمفارقات، والمتناقضات، والعلائم الموحية في الرواية.

إن المتن الذي اختارته الروائية، عكس ما تختاره كاتبات هذا الجيل: وصف الغرائز والهجوم على الرجل، وتعرية الجسد، والتصوير الإباحي لمشاهد اللقاءات الجنسية، والدوس على القيم والأخلاق، وتجاوز الخطوط الحمراء... جعل النص يحمل في جعبته أطروحة تختصرها جملة نجوى وهي تناجي طفلتها القادمة "لقد اخترت لك السلم.. اخترت لك عدم التورط في الصراعات، أردت حمايتك من تركة الأحقاد، كي لا تكوني ضحية حمم الكراهية إن هي تطايرت" ص 305.

6 - المقدس والمدنس:

بين يقظته وطوفان المساء، تلقى حيدر حيدر صفقة مسائية أتلقت شرايين أنامله وعطلت يراعه، كما حدث لكثيرين من قبله، الزوبعة التي شنتها كؤوس لا تستحلي نسمة البن وأثارتها أدمغة متكلسة لا تميز بين النص وصاحبه وبطله ولا بين الواقعي والمتخيل، هذا الطاعون الذي تسلل من منبت الدب ليحارب الفن، عموماً، في عصر تحول الفقه من التشريع إلى نقد الفن والأدب ومحاكمة النصوص الإبداعية... هل تناسى العرافون أن الكاتب عندما يكتب لا يقصد - بالضرورة - نفسه ولا يروم إفساد قيم؛ وإنما يسعى إلى تفكيك واقع تشخيصه، من خلال ما يؤرق الآخرين ويلازم مطامحهم وأحلامهم، وهو يعلم أنه شخصية لم تنزل من السماء، بل هي من لحم ودم تعيش مع الآخرين وتستأنس بفوضاهم ونظمهم، وإن كتب ما كتب من وحل وجذام وجنس وحمق وقبح وعهر... فلأن الواقع يحبل بذلك ويعج به سرا وعلانية، وهو فوق ذلك - أي الكاتب - لا يشرع لخطيئة ولا يدعو إلى منكر أو فاحشة، بل يصحح مساراً ويقوم مراحلاً، ليس بالضرورة هو صانعها أو طرفاً فيها، ثم ماذا يضير الأهلون، فيما كتب حيدر أو غيره، إن كان ممارساً في الواقع بشكل مكشوف، فضلاً عن هذا ما الذي أيقظ أهل العصي في روايات وأشعار برعمت عقوداً، قبل أن يصل بخور فسادها وضلالها إلى خياشمهم؟؟

«وليمة لأعشاب البحر» أو «نشيد الموت»⁽¹⁾، هذا السخط النابع من الأعماق الذي يؤرخ لفترة عصيبة، ويشهد لحرب ظل أوارها مستفحلاً في

1- «وليمة لأعشاب البحر أو نشيد الموت»: رواية لحيدر حيدر، دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، ط 4 - 1992م.

النفوس حزنا ولذة، عاشت هذه الرواية فترة غير قصيرة في الأكشاك والمكتبات، وقليلًا من نهم الغاوين للسرد قبل أن يُطلب دمها من قبل نقاد الأدب الجدد الذين يقيسون الزيت بالقنطار... فلنرى عبر مرايا النص ما الذي ألهب نقمة الحرس في متون النص الروائي؟؟

لعل قراءة متأنية للنص الروائي، مزودة بترهينات السرد عند «لانتفلت» التي تميز بين الكاتب الفعلي والكاتب الضمني من جهة، والراوي والمروي له من جهة ثانية، والكاتب والشخصية من جهة ثالثة، مراعية خصوصيات العمل الأدبي الذي يمتزج فيه الواقعي بالخيالي، ستعفي النص من كل اتهام ألصقه به أناس يجهلون الخصائص النوعية للأدب، ويخلطون بين الكاتب وشخصه، وثمة - داخل متن الوليمة - التي أشعلت معاناة حيدر حيدر مقولات أولت بشكل سطحي، في حين كان لتواجدها أكثر من مبرر نظرا لطبيعة الموضوع المتناول وسيولة متنه، فقد رام حيدر حيدر تشخيص المسار الذي اتخذته الشيوعية العربية بكل إكراهاته وسبل اشتغاله، نجاحاته (إن كانت) وإخفاقاته (وما أكثرها)، معرقلاته وتصادماته الكثيرة، غضب شخصه، طموحاتهم، تهوراتهم، مغالطاتهم، ومزالق لذاتهم المكبوتة، تصوراتهم للدين والدنيا وللأنظمة العربية (الجزائر والعراق خصوصا) وانصباب غضبهم على تصورات الذهنية العربية والمرجعية... مقولات فرضت حضورها طبيعة المتناول النصي، وهي لا تخرج عن نطاق نصيتها المتعاقبة والمتشابكة.

هذه المقولات والملفوظات النصية كان حضورها حضورا نفسيا لدى أبطال الوليمة نظرا للإخفاقات المتلاحقة التي لازمت برامجهم السردية السياسية، والمضايقات الخائفة التي نُصبت عبر طرقاتهم المتعرجة، خاصة

عند البطل «مهدي جواد» المطرود من بلده والمضطهد ببلاد غربته، والشخصية الحاضرة بقوة "فلة بوغراب" التي استغلها الثوار جنسيا واغتصبوا طموحاتها، هذا الفشل التيمي أضفى على عقلية الأبطال صفة التمرد على كل الأيقونات والقيم في مجتمع تحكمه الأعراف والتقاليد والفهم المغلوط للدين. هذه المسارات التي رسمها الروائي لشخصه بنظرات نقدية ساخرة للواقع الفكري والسياسي والعقدي... وسأحاول، هنا، القيام بمجرد بسيط لهذه المقولات.

(لكنها كانت كأي مدينة عربية وكانت متوحشة، محكومة بالإرهاب والجوع والسمسرة والدين والحق والجهل والقسوة والقتل) ص 11. (بلد زميت يحكمه الدين والشرطة وعصابات آخر الليل التي تغتصب وتقتل من أجل دينار) ص 18. (تصرخ بصوت طاغ: الله - الأسرة - العشيرة - الطائفة الملك) ص 25. حيث لن يعرف لا الحزب ولا الرب متى ستشرق الشمس من جديد) ص 24. (يا لبلاد العرب المليئة بكل أصناف الكلاب!) ص 27. (في عصر الذرة والفضاء والعقل المتفجر يحكمونا بقوانين آلهة البدو وتعاليم القرآن: خراء) ص 73. وكما يتجلى الجنس إلهاف إفريقيا مقدسا) ص 82. ورسولنا المعظم كان مثالنا جميعا وتنحن على سنته ولقد تزوج أكثر من عشرين امرأة بين شرعية وخليلة ومتعة) ص 83. بدا مريرا التنبؤ بأن رب هذه الأرض كان يزحف وهو ينسل من عصور الرمل والشمس، ببطء السلحفاة) ص 89. (أنت وهم والآلهة إلى الجحيم) ص 95. جلس لحظة على عرش الله وصرخ بالخلقة: كوني معي يوما، يوما واحدا فقط) ص 119. (لا بد أن ربك فنان فاشل إذا؟) ص 121. (وربك لا يعرف متى تحسم هذه الأراجيح) ص 136. (ضرورة الانفصال عن الدين والله) ص 192.

(الجنة والجحيم الخرافيين) ص 192. (خرا بربك) ص 220. وكما أقام الله مملكته الوهمية في فراغ السماوات ليدخل في خلود ذاته بذاته) ص 234. كان جبل السرة ما يزال موصولاً مع الأزمنة الرعوية وأزمنة عبادة الواحد القهار للسماء والأرض ذلك الذي يقول لشيء كن فيكون) ص 237. (ممارسة الدين الغبي) ص 252. (آه يا إلهي الشيطاني) ص 258. (كل شيء يجري في حياتنا باسم الله مجراه ومرساه واسم الحاكم بأمره الله) ص 320. (فلة المساوية لروح الله الجامعة) ص 325.

تدل هذه المقولات الثرية بالدلالات والغنية بالموشرات؛ فضلاً عن زوابع الغضب التي تستنفر لافظيها، في أغلبها على نبرات الحقد والإحباط التي تصدر عن شخوص الرواية، حيث غدت القيم في حسابهم مجرد جراثيم، وكل الطقوس والحدود أصبحت نشازاً، وقد أضفى حيدر حيدر على شخوص محكيه هذا التوتر ليرز درجة الخيبات التي تطوق أحلامها الكثيرة، وهو، إذًا، أوردها ليس -بالضرورة- ليقصدها لذاتها نكايه في الدين أو القرآن أو الذات الإلهية، بل أتى بها ليوصل للقارئ درجة السخط التي داهمت الشيوعيين إبان الحصار الذي عصف بهم. وهو لعمرى قصد فني يخدم تماسك النص وانسجام الشخوص أكثر مما يخدم خلفيات النص الروائي، ومقصدياته الدلالية، فماذا كنا ننتظر من شخوص مهزوزة، محبطة إلى حد الصديد؟ ماذا كنا ننتظر منها سوى هذا التنكر لمبادئ والأخلاق والقيم؟؟ خصوصاً أنهم معتنقون لمبادئ الأطروحات الماركسية اللينينة التي تعتبر الدين أفيونا للشعوب والأخلاق؛ والقيم قيوداً أمام تجاوز عوائق التخلف والجهل.. هل كنا سنتنظر من حيدر حيدر أو أي كاتب أن يجعلها شخوصاً متواطئة، فرحة، مندمجة مع ثقافة الأمة ومعتقداتها... خاصة أن

القدر كتب عليها نهاية كانت محتومة ومنتظرة: الطرد من الوطن العراق... والمطاردة داخل بلاد اللجوء (الجزائر)... ثم انتحار البطل دلالة على انتحار سياسي واغتيال حزبي شنيع... شيء طبيعي أن تعرض هذه الشخصيات برامجهما الإصلاحية والسياسية ببرامج تلفيقية متمثلة في مهاجمة الدين والقيم والأعراف المجتمعية، متمسكة بمتاهات الجنس، الخيانة، العهر والعريضة وكل أصناف المجنون حتى في الخطابات والملفوظات. إنها الأوراق الأخيرة في زمن وعمر أضحيا لديهما محسوسين أمام بروز حقائق مطاردتهم واكتشاف خططهم السياسية المناوئة للبعثيين والقوميين... فاجتثات هذه الخطابات والجمال والوحدات اللغوية من سياقاتها النصية إجرام في حق مدلولها وإخفاق تأويلي لفنيتهما وتذرع سطحي بنوايا خارج نصية. وهو إجحاف في حق انسجام النص وفنيته المبتكرة...

صفوة القول، إن القراءة غير المتسلحة بالمعرفة المعمقة لخصائص الأدب ونوعياته وترهينات الكتابة ومكوناتها وطقوسها وإيوليائتها السيكوزمانية المحايثة طمس لهوية النص وإسقاط لكرامة هذا المولود الجميل وتحامل على الفنية وردع لجماليتها المتفتحة.

7 - أسطورة "عائشة القديسة"⁽¹⁾

يكتب مصطفى لغتيري الرواية مثلما لو كان يتكلم مع الناس، ويشاركهم متعتهم ومحنتهم، يحكي منهم وإليهم. فلسنا ندري من يحكي لمن. هل الشخصيات تروي له ما يحدث بأسى أم هو يحكي لهم ما يريد أن

1- مصطفى لغتيري، عائشة القديسة، مرجع مذكور.

يستشعروه أم أنهم معا يحكون بضرارة دون أن يتنازل الواحد منهم عن الآخر. هكذا هي رواياته. إنه يصر بلغة سلسة، وإحساس عميق، ورؤيا نافذة أن يشرك قراءه في بناء الأحاسيس قبل بناء الحكاية، ما دامت الحكاية مجرد فخ للتواصل مع العوالم الحكائية، وإثارة المتلقي للانتباه للرسالة المتضمنة في النص، وهي، بالضرورة، تتمثل السلوكات البشرية والأخلاق والقيم المتداولة، ناهيك عن قوتها البلاغية في الحجاج والإقناع ونقد المواقف التي تضطرم فيما بين الشخصوس وهم يتشافهون ويتحاورون مثلما لو كانوا يتحاورون في الواقع المعيش.

هذا ما يتضح من خلال مشاكسة قرائية لرواية "عائشة القديسة"، حيث يعمد الروائي إلى خلخلة مجموعة من القضايا الإنسانية المتعايشة نقدياً، وفق منظور إيديولوجي، عاكساً، بذلك، رؤيته للعالم باعتباره فرداً ينتمي إلى هذا السياق؛ وجزءاً لا يتجزأ منه.

وتتضمن الرواية سبعة فصول، تحكي عن مجموعة من الشخصوس يسافرون لأغراض مختلفة من البيضاء العاصمة الاقتصادية حيث يحسون بالاختناق، إلى قرية أزمو العتيقة الممهورة بالطقوس والأضرحة. وبالرغم من كون هؤلاء تجمعهم صداقة ومعرفة قديمة، فإن علاقتهم محكومة بالتوتر لاختلال التواصل بينهم. وغالباً ما تطبع السخرية الحادة مواقفهم من بعضهم ومن العالم. غير أنهم في هذا السفر، تفتح لهم القرية منافذ أخرى لخلق حميمية من نوع آخر مع العالم والأشياء. ومع أنهم يتوزعون في الوظائف (معلم، ممرض، جمركي) ويختلفون في الرؤى، فإن أسطورة عائشة الجميلة ذات البعد الأسطوري ستسيطر على أفكارهم إلى حد ملغز.

ويبدو أن الكاتب من خلال هذا النص، يسعى، بروية نقدية، إلى تقويض الثقافة الشعبية الموغلة في التخلف والوساوس والأوهام في زمن تقدم فيه الفكر العالمي كثيرا. ومن أجواء النص الروائي نكتب: "في زمن بعيد حين كان البرتغاليون يستعمرون مدينة الجديدة، وكان جنودهم يعيشون في الأرض فسادا، ظهرت امرأة تسمى عائشة، فاتنة الجمال، أغوت البرتغاليين بقدها المائس وعينيها الفاتنتين... كانت تلتحف على عادة ذلك الزمان رداء أبيض، لا يظهر منها إلا جزء من وجهها وخاصة عينيها... وكلما تحرش بها جندي، استجابت له بغنج وتدلل، يتبعها الجندي، تختلي به، وحين يهيم أن يقضي منها وطره، كانت تستل خنجرا تغرسه بين ضلوعه..". ص 16.

وتمثل "عائشة القديسة" أو كما تتداول في الملفوظ الشفهي "عائشة قنديشة" المرموز الخرافي الذي تغلغل بشكل كبير في الثقافة الشعبية المسطحة ليطغى على فكر برمته، ويصبح من علاماته الكبرى. وهكذا يصور الروائي كيفية الانتصار الدرامي للتفكير العقلي السليم على التفكير الخرافي بعد تأدية الثمن من الصحة والمال والقوة. فالمعلم بطل الرواية لم يستطع التخلص من شبح عائشة قنديشة المتربص به وبعائلته حتى أدى ثمن ذلك من دمه وراحته وصحته ليثبت للآخرين صحة منظوره لهذه الخرافات. ويشكل هذا الانتصار الرمزي نموذجا للمنظور الروائي يقتص من خلاله للذات من قساوة هذا الفكر البشع الذي يُعيش قوما في حيرة المخاوف والأوهام بعيدا عن الحقائق العقلية التي يثبتها العلم والمنطق. إن المتن يشخص الصراع القوي بين العقل والخرافة، بين العلم واللاعلم. وهو بذلك لا يستعرض حال واقع فحسب، بل يقترح البديل عبر رؤية فكرية تجسد موت الخرافة في شكل «عائشة قنديشة».

إن الصوغ الفني يوظف هنا أسطورة "عائشة القديسة" بمنظور مخالف للحقيقة تبعاً لما ترويهِ الرواية الشفهية. فعائشة القديسة ليست هي تلك الماردة التي تخيف الناس، بل هي المرأة الشريفة التي قهرت المستعمر البرتغالي بكل ما يملك من ترسانة السلاح والعتاد. وحولتها بعد ذلك، الخرافة التي هي سلاح الضعفاء، إلى رمز بطولي يقهر الجنود الغرباء من حيث لا يحتسبوا. لتحوّله المخيلة الشعبية، فيما بعد، إلى رمز محرف يقتنص الصغار والكبار ليلاً بحق أو بغيره. وهي كما أسلفت مجرد رمز للتدليل على أساطير كثيرة مثل أسطورة أم الصبيان وشمهروش وعائشة البحرية... وغيرها.

يمثل الصراع بين العقل والخرافة محط الجزء الأول من الرواية، فيما ينسحب الراوي في الجزء الثاني لسرد مذكراته في الزنزانة في علاقته بالذات، بالآخر، بالحبوبة البعيدة القرية التي تشاركه، برغم البعد، أحزانه وأسراره ومطامحه وجراحه. هنا يكمن الصراع مع العاطفة، مع الذات التي ترتكن إلى الجاهز وتخاف سلك الدروب المشوكة، المملأ بالحفر، الدروب التي تؤدي حتماً إلى التضحية من أجل أن يعيش الآخرون في هناء ورغد وحياة كريمة. إذاً، فلا تعارض بين الجزأين ما دام كلاهما يطرحان ثنائية للصراع "العقل - الخرافة" "التضحية - الاستسلام"، وكلاهما يقترح حلم جيل على طبق من لخب "إنني أمتلك أجنحة، أستطيع الطيران، رفرفت في الأعالي... رأيت النهر الذي كنت أهم بعبوره متمدداً في الأسفل بدالي تافها وشاحباً... تجاوزته بخفة... الطيور القبيحة تلاحقني لكنها لم تعد تقوى على اللحاق بي...". ص 72. وإذا كان العاشق في "أحلام النوارس" قد ضحى بنفسه ومات في السجن مقابل الوفاء لمبادئه، فإن المحبوبة عاشت بروحها له، بالرغم من أنها اقترنت برجل فرنسي، وعاشت معه جسداً بلا قلب.

خاتمة

نستطيع أن نقول، بعد هذه المقاربة المتواضعة للنصوص الروائية، إن السرد بوصفه عملاً متخيلاً، يتضمن مادة إثنوغرافية تخص الممارسات والسلوكيات البشرية، وتصور المظاهر الثقافية التي تميز المرحلة المؤطرة لتواجد الكاتب. ومع أن الكثير من المسرود ليس واقعياً، فإن الانفلاتات اللغوية والأسطورية والتاريخية والسير ذاتية تقدم للباحث معطيات هامة بمكنته أن يؤسس عليها نموذج التصوري المستعار من الإثنوغرافيا والأنثروبولوجيا. وهو تصور يمكن أن يقدم للسرديات آفاقاً جديدة لتطوير مسارها النظري والإجرائي والنقدي، وهذا لن يتحقق إلا بتراكم الأعمال النقدية والدراسات البحثية في هذا المجال.

ويبدو أنه من الصعب بمكان، الفصل بين ما هو سردي وما هو إثنوغرافي، لكون البعد الثقافي حاضر ومحاث لكل السلوكيات التي تصدر عن شخصيات السرد، وكل المقولات اللغوية والدلالية التي يستضمها ويروج لها، فالحدود بين الواقعي والخيالي هي مجرد حدود واهية، ولا بد من الذهاب والإياب، والسفر والعودة بين الواقع بوصفه معطًى ومعينا يستند

إليه الكاتب في نهل معطياته الثقافية، ومادة الحكيم الخام، والمتخيل الذي يُرمزُ هذه المعطيات ويسمو بها صوب بنيات استشرافية تنطلق من المعطى المعروف نحو المعطى الغائب/ الآتي/ المنتظر/ المقروء من خلال المؤشرات والدلائل التي يلمح إليها المعطى الإثنوغرافي المرصود، على الأقل، على مستوى النصوص الروائية.

ويمكن الذهاب بعيداً في التحليل، من خلال إبراز دلالات بعض المقولات الثقافية المذكورة على مستوى المتن الروائي، والوقوف عليها بعمق تبعاً لما ترتبط به داخل منظومة الرموز السائدة، وفي تعالق حوارى معها، حتى تتضح، بصورة جلية، وظيفة اشتغالها الضمني الصامت في تمرير بعض الخطابات التي لها امتداد في النسق العام السائد. ذاك الذي يعمل عمله في الخفاء، ولا يتجلى إلا في السلوكات والتصرفات التي تنشق عن الأشخاص دون وعي مثل اللباس والمظهر الفيسيولوجي والطقوسيات المتعلقة بالأعراس والكرامة والبخور والألوان والفنون الفرجوية والعين المريضة والسحر والحسد والكرامة والشهادة والبركة والمرض والأسطورة... وغيرها من المقولات التي تحمل في طياتها أبعاداً أنثروبولوجية سواء في بعدها الرمزي أو حتى في بعدها الإتيمولوجي. ويبدو واضحاً كيف أن السردية تمكن الذات من إعادة صياغة فهمها لذاتها ولمشروعها ولهويتها، وإعادة تأويل تلقيها للإشكالات والمحن، حيث يشتغل السرد التاريخي كنسق ترميز وتمفصل، يشيد أنظمة جديدة للفهم والصياغة، ويقدم نفسه كإستراتيجية تأويلية ثانية، تعتمد آليات الأطاريح والسيناريوهات والخطاطات، ويشخص هذه الآليات المعرفية واللسانية⁽¹⁾.

1- محمد بوعزة، هيرمينوطيقا المحكي، مرجع مذكور، ص 242.

المصادر والمراجع

بالعربية:

– القرآن الكريم

1.1. المتون الروائية:

- أحلام مستغانمي: "ذاكرة الجسد"، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1993م.
- أميرة القحطاني: فتنة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2008م.
- الحبيب الدائم ربي، زريعة البلاد، العمدة للنشر، البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2004م.
- الحبيب السالمي، روائح ماري كلير، دار الآداب، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 2009م.
- بشير القمري، حرب البسوس، منشورات أبي رقراق، الرباط، المغرب، 2006م.
- جمال الغيطاني: خطط الغيطاني، دار المسيرة، بيروت، ط 1، 1981م، كتاب التجليات، دار المستقبل العربي، القاهرة، 1987م.

- حسن رياض "أوراق عبرية، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، الطبعة الأولى، 1997م.
- خالد الأنشاصي: رفيق الترائب، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر، ط 1 2005 م.
- رجاء الصانع، بنات الرياض، دار الساقى، بيروت/ لبنان، الطبعة الأولى، 2005م.
- رشيد بوجدرّة: "تيميمون"، رواية، منشورات anep، الجزائر، الطبعة الثانية 2002م.
- رفيقة الطالعي: الحب والجسد والحرية في النص الروائي النسوي في الخليج، دار الانتشار العربي بيروت ، ط 1، 2005م.
- سالم حميش: العلامة، المعارف الجديدة، الطبعة المغربية 2001م.
- سعيد العلام، مدائن نون، دار أبي رقراق للتوزيع والنشر، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى 2010م.
- سلوى النعيمي، برهان العسل، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، 2008م.
- سمر المقرن: نساء المنكر، دار السامي، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، 2008م.
- شعيب حليفي: لا أحد يستطيع القفز فوق ظله، دار الثقافة للنشر والتوزيع، البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى 2010م.
- شعيب حليفي، مجازفات البيزنطي، دار التنوخي، الرباط، الطبعة الثانية، 2010م.
- صلاح الوديع، العريس، النجاح الجديدة، البيضاء، الطبعة الثالثة 2000م.
- عبد الرحمن منيف: شرق المتوسط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت/ لبنان، الطبعة الثانية عشرة، 1999م.

- عبد الرحمان منيف، سباق المسافات الطويلة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 2007م.
- عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، دار هومه للطباعة والنشر، الجزائر، ط 1، 2005.
- فاتحة مرشيد: مخالب المتعة، المركز الثقافي العربي، بيروت - البيضاء، الطبعة الأولى 2009.
- فاطمة السيد: مذكرات صحفية في غرفة الإعدام، مكتبة مدبولي، الطبعة الأولى، 1986م.
- فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، اكتشاف الشهوة، دار الريس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2005م.
- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، دار رياض الريس للطبع والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2003م.
- فوزية سالم شويش «رجيم الكلام»، دار أزمة، عمان، الطبعة الأولى، 2007م.
- لطيفة الدليمي، سيدات زحل، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، 2010م.
- الميلودي شغموم، فأرة المسك، منشورات الريشة السحرية، مكناس، المغرب، الطبعة الأولى، 2008م.
- محمد برادة: الضوء الهارب، منشورات الفنك، البيضاء، الطبعة الأولى، 1993م.
- محمد برادة، لعبة النسيان، دار الأمان، الرباط، الطبعة الثانية 1992م.

- محمد زفزاف، الثعلب الذي يظهر ويختفي، المركز الثقافي العربي، البيضاء، بيروت، الطبعة الثانية، 2008م.
- محمد زفزاف، محاولة عيش، المركز الثقافي العربي، بيروت البيضاء، الطبعة الثانية، 2008م.
- محمد شكري: الخبز الحافي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، الطبعة الخامسة، 2000م.
- مصطفى لغتيري: عائشة القديسة، منشورات النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، الطبعة الأولى، 2008م.
- سليمان جيفو ديوب، حكايات وأساطير إفريقية، ترجمة محمد الدنيا، إبداعات عالمية، ع 346، الكويت، فبراير 2004م.
- الجهني، العباءة، العباءة المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت لبنان ط 1 2008م.
- مها حسن: «تراثيل العدم» منشورات الكوكب، رياض الريس، ط 1، 2009.
- موليم العروسي، الفضاء والجسد، منشورات الرابطة، البيضاء، الطبعة الأولى، 1996م.
- نجم والي: تل اللحم، دار الساقى، بيروت/ لبنان، الطبعة الأولى، 2001م.
- الطاهر وطار، «العشق والموت في الزمن الحراشي»، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1980م.
- الطاهر وطار، عرس بغل، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط 1، 1978م.
- نجيب محفوظ، بداية ونهاية، دار مصر للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 1976م.
- يوسف المحييد: «فخاخ الرائحة» رياض الريس للكتب والنشر الطبعة الأولى 2003م.

2.1.المراجع:

- الزهرة إبراهيم، الأنثروبولوجيا والأنثروبولوجيا الثقافية، دار النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، الطبعة الأولى 2009م.
- آلن بينز، لغة الجسد، تعريب سمير شيخاني، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، الطبعة الأولى، 1994م.
- بوعلی ياسين، الثالث المحرم، دار الطليعة، بيروت، لبنان، الطبعة الرابعة، 1980م.
- بيار بورديو: الهيمنة الذكورية، ترجمة سلمان قعفراني، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت/ لبنان، الطبعة الأولى، أبريل 2009م.
- جيلبير دوران، الأنثروبولوجيا رموزها أساطيرها أنساقها، ترجمة مصباح الصمد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت ط3 ، 2006م.
- دافيد لوبروتون، أنثروبولوجيا الجسد والحداث، ترجمة محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1993م.
- رشيد الحاحي: الفن والجسد والصورة، دار سليكي إخوان للطباعة والنشر، طنجة، المغرب، الطبعة الأولى، 2003م.
- ري تاناهيل: قصة الجنس عبر التاريخ، الجزء الثاني، دار ميريت، القاهرة/ مصر العربية، الطبعة الأولى 2008م.
- سعيد بنكراد، السرد الروائي تجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، بيروت/ البيضاء، الطبعة الأولى، 2008م.
- سعيد بنكراد، النص السردي: نحو سمائيات للإيديولوجيا، دار الأمان، الرباط، 1996م.

- سليم دولة: الثقافة... الجنسوية الثقافية"، الذكر والأنثى ولعبة المهد"، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا (دمشق) ط 1، 2009م.
- سيغموند فرويد، الطوطم والحرام، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الثالثة 2008م، ص 48.
- شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، دار الحرف، القنيطرة، المغرب، الطبعة الثانية، 2007م.
- شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، دار الحرف، القنيطرة، المغرب، الطبعة الثانية 2007م.
- عبد الكبير الخطيبي، الاسم العربي الجريح، دار الجمل، بغداد، بيروت، الطبعة الأولى، 2009م.
- عبد اللطيف محفوظ، آليات إنتاج النص الروائي، منشورات القلم المغربي، البيضاء، الطبعة الأولى، 1986م.
- عبد الله الغدامي، المرأة واللغة: ثقافة الوهم، مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، المركز الثقافي العربي، البيضاء، بيروت، الطبعة الأولى، 1998م.
- فاروق خورشيد، أديب الأسطورة عند العرب، جذور التفكير وأصالة الإبداع، سلسلة عالم المعرفة، ع 284، الكويت 2002م.
- فريد الزاهي، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، دار إفريقيا الشرق، البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى 1999م.
- فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل، أفريقيا الشرق، البيضاء/ المغرب، الطبعة الأولى، 2003م.

- فريدريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية، ترجمة نبيل إبراهيم، مكتبة غريب، القاهرة، 1987م.
- لحسن العسبي، اللذة والعنف، تاريخ الزواج، سلسلة شراع، طنجة، المغرب، العدد 7، 1996م.
- محمد أقضاض، النص والميتانص، دراسة نقدية لرواية لعبة النسيان، دار البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، القنيطرة، الطبعة الأولى 1995م.
- محمد بوعزة، هيرمينوطيقا المحكي، النسق والكاوس في الرواية العربية، دار الانتشار العربي، بيروت لبنان، الطبعة الأولى، 2007م.
- محمد عبد الرحمن يونس، مقاربات نقدية في أهمية الأسطورة شعرا وفكرا، في مجلة دارين، العدد 19، السعودية 2008م.
- مصطفى عبد الغني، الاتجاه القومي في الرواية، عالم المعرفة، الكويت، العدد 188، غشت 1994م.
- منير الحافظ: الجنسانية: أسطورة البدء المقدس، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى 2008م.
- ميخائيل باختين، الملحمة والرواية، ترجمة جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1986م.
- هشام العلوي: الجسد والمعنى، قراءات في السيرة الروائية المغربية، شركة النشر والتوزيع، المدارس البيضاء، ط 1، 2006م.
- وول ديورانت: قصة الحضارة، الجزء الأول من المجلد الأول - نشأة الحضارة، ترجمة زكي نجيب محمود، صادر عن جامعة الدول العربية، دون سنة أو مكان النشر.

بالفرنسية:

- C.Lefort : le corps; la chair; in l arc, sp.merleau- ponty, du-ponchelle, 1990.
- G. Deterlin: religion des bambara; p.u.f. paris; 1951,
- Charles Grivel : production de l intérêt romanesque, éd. mouton, 1973.
- Gaston Bachelard: eau et rêve; L'Eau et les Rêves, éd. José Corti, 1942
- Jacques Saliba, « Le corps et les constructions symboliques », Socio-anthropologie [En ligne], N°5 | 1999, mis en ligne le 15 janvier 2003, Consulté le 14 novembre 2010. URL : -<http://socio-anthropologie.revues.org/index47.html>.
- kenneth j. gergen, realities and relationships : sounding in social construction, Cambridge Massachusetts, and London, Harvard univercity press, 1997.
- Louis Vax: la séduction de l étrange (étude sur la littérature fantastique), éd. quadriga p.u.f. paris, 1987.
- Roland Bartes, introduction a l analyse structurales des récits, in l analyse structurale du récit, 1981
- T.Todorov.: les catégories du récit littéraire en (l analyse structurale du récit), communication 8, col. Point. Ed. seuil 1981.
- Umberto Eco ; sémiotique et philosophie du langage, p.u.f, paris; 1984.

الفهرس

7 توطئة

11 مدخل عام نحو سرديات أنثروبولوجية

13 1 - الرواية والتفاعل النصي:

15 2 - الرواية وانفتاح الخطاب:

19 3 - تشغيل الأسطوري:

21 4 - استلهام وقائع من التاريخ البشري:

الفصل الأول

23 الأبعاد الرمزية للجسد في الخطاب الروائي العربي

25 1 - الجسد في الرواية العربية: من الحسي إلى الرمزي:

25 1 - 1 الحسي اللذوي:

53 2.1. الجسد الاستيهامي:

56 2. الجسد الثقافي:

58 1.2. الجسد الرمزي:

67 2. 2. الجسد الأسطوري العجيب:

70 3.2. الجسد الاحتفالي:

90 3. الجسد والألم:

91	1.3. الجسد داخل قفص:
94	2.3. الانتحار (التصفية الذاتية للجسد):
95	3.3. الختان: (قطع القلفة أو البظر):
98	3. 4. الإخصاء:
100	5.3. الجنون أو (الانعتاق المطلق للجسد):
101	4 - فكرة الموت أو الجسد المغتال:
105	1 - باعتبار العتبة:
108	1-3 الرسالة الافتتاحية:
109	1. 4- رسالة الختم:
110	1-5 نص الغلاف:
110	2 - محكيات المتن:
110	2-1 المحكي الرئيسي:
111	2-2 محكيات فرعية:
114	3 - التخطيط:
115	تركيب

الفصل الثاني

117	الهوية والآخر في الرواية العربية
119	1 - الراوي بوصفه مؤسسة ثقافية:
125	2 - تجربة الكتابة: من الروائي إلى الرمزي
127	3 - الروائي في أعمال الطاهر وطار:
128	1-1 على مستوى اللغة السردية،

129	1—2 الرؤية السردية:
130	1—3 الشخصية الروائية:
134	1—4 الفضاء الروائي:
136	1—5 الأحداث الروائية:
137	2— الأنثروبولوجي في خطاب الطاهر وطار الروائي:
138	1.2. اللغة:
142	2.2. رمزية الفضاء:
146	3.2. الشخصية — الإنسان
149	4.2. الرؤية الفكرية:
151	3— إثنوغرافيا المجتمع: عوائد وطقوس
151	3—1 العبادة رمزا
153	هيمنة الوصف:
154	اللحظات السردية:
157	أدوات فنية مستثمرة:
159	3—2 الظواهر السوسيوثقافية محكيا
164	3—3 الحب المزيف
169	4— الأسطورة متخيلا كونيا
169	4—1 المحكي الأسطوري كونيا:
183	5— الآخر موضوعا للمحكي:
183	5—1 الآخر مبجلا:
188	5—2 أطروحة التسامح الحضاري
194	6— المقدس والمدنس:

198 ..	7- أسطورة "عائشة القديسة"
203	خاتمة
205	المصادر والمراجع
205	بالعربية:
209	2.1. المراجع:
212	بالفرنسية:

المتخيل الروائي العربي

الجسد، الهوية، الآخر

ابراهيم الحجري

يبدو أنه من الصعب بـمكان، الفصل بين ما هو سردي وما هو إثنوغرافي، لكون البعد الثقافي حاضراً ومحايث لكل السلوكات التي تصدر عن شخصيات السرد، وكل المقولات اللغوية والدلالية التي يستتضمها ويروج لها، فالحدود بين الواقعي والخيالي هي مجرد حدود واهية. ولا بد من الذهاب والإياب، والسفر والعودة بين الواقع بوصفه معطى ومعينا يستند إليه الكاتب في نهل معطياته الثقافية، ومادة الحكيم الخام، والمتخيل الذي يرمز هذه المعطيات، ويسمو بها صوب بنيات استشرافية تنطلق من المعطى المعروف نحو المعطى الغائب/ الآتي/ المنتظر/ المقروء من خلال المؤشرات والدلائل التي يلمح إليها المعطى الإثنوغرافي المرصود، على الأقل، على مستوى النصوص الروائية.

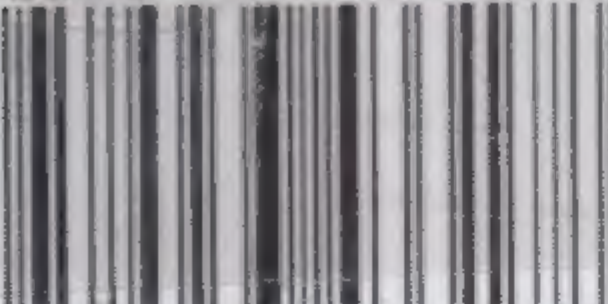
ويمكن الذهاب بعيداً في التحليل، من خلال إبراز دلالات بعض المقولات الثقافية المذكورة على مستوى المتن الروائي، والوقوف عليها بعمق تبعاً لما ترتبط به داخل منظومة الرموز السائدة، وفي تعالق حوارى معها، حتى تتضح، بصورة جلية، وظيفة اشتغالها الضمني الصامت في تمرير بعض الخطابات التي لها امتداد في النسق العام السائد. ذلك الذي يعمل عمله في الخفاء، ولا يتجلى إلا في السلوكات والتصرفات التي تنبثق عن الأشخاص دون وعي مثل اللباس والمظهر الفيسيولوجي والطقوسيات المتعلقة بالأعراس والكرامة والبخور والألوان والفنون الفرجوية والسحر والحسد والكرامة والشهادة والبركة والمرض والأسطورة... وغيرها من الميكانيزمات التي تلتقيها السردية وتمكن الذات من إعادة صياغة فهمها لذاتها ولمشروعها تأويل تلقيها للإشكالات والمحن، حيث يشتغل السرد التاريخي كنسق ترميز وتمفيد جديدة للفهم والصياغة، ويقدم نفسه كاستراتيجية تأويلية ثانية، تعتمد السيناريوهات والخطابات، وتشخص هذه الآليات المعرفية واللسانية.

Bibliotheca Alexandrina



1157065

ISBN 9933 464-20-2



9 789933 46420-2

سورية - دمشق - ص.ب: 2322 هاتف: +963 11 56399561
فاكس: +963 11 56399560 جوال: +963 944624693

08 شارع محمد طويـلب - سيدي امحمد - ولاية الجزائر
Tel: 0021321717302 / MOB : 00213553437195
FAX: 0021321717536

